

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN ORTEGA-MARAÑÓN**



**MÁSTER UNIVERSITARIO EN CULTURA CONTEMPORÁNEA:  
LITERATURA, INSTITUCIONES ARTÍSTICAS Y COMUNICACIÓN  
CULTURAL**

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

**ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO DEL IMPRESIONISMO  
ESCÉNICO EN LA PELÍCULA *MARIE ANTOINETTE* (2006)  
DE SOFIA COPPOLA**

***MARIE ANTOINETTE* (2006) BY SOFIA COPPOLA  
A HISTORICAL-ARTISTIC ANALYSIS OF THE DIRECTOR'S  
IMPRESSIONIST STYLE**

CLARA TERESA YOUNG SÁNCHEZ  
ARNO GIMBER  
Facultad de Filología  
Departamento de Filología Alemana y Filología Eslava

Curso académico: 2024/2025  
Convocatoria: Junio 2025  
Calificación: Sobresaliente (9,5)



# Índice

Resumen y palabras-clave.....	3
1. Introducción .....	4
2. Metodología .....	6
3. Estado de la cuestión.....	8
4. María Antonieta: vida y personaje .....	11
4.1. Introducción al mito contemporáneo de María Antonieta.....	11
4.2. María Antonieta como personaje literario y cinematográfico.....	18
4.2.3. Aportaciones biográficas de Antonia Fraser.....	25
5. Sofia Coppola.....	31
5.1. Sofia Coppola: icono de estilo.....	31
5.2. Trayectoria cinematográfica de Sofia Coppola .....	33
5.2.1. Sus inicios: <i>The Coming of Age trilogy</i> .....	34
5.2.2. Películas post- <i>Marie Antoinette</i> .....	39
5.3. La polémica mirada de Coppola.....	42
5.3.1. Más allá del post-feminismo .....	46
6. Análisis artístico de <i>Marie Antoinette</i> (2006) de Sofia Coppola .....	50
6.1. <i>Marie Antoinette</i> (2006) como melodrama cinematográfico .....	50
6.1.1. El estilo de época de Coppola: moda y vestuario como punto de partida .....	53
6.2. Introducción del personaje .....	59
6.2.1. El estereotipo vs. la realidad: el impresionismo escénico en Sofia Coppola.....	59
6.2.2. De Archiduquesa de Austria a delfina de Francia .....	63
6.3. Bienvenida a la corte de Versalles .....	66
6.3.1. <i>I Want Candy</i> : el retrato de la desalmada reina .....	72
6.4. Neoclasicismo en <i>Marie Antoinette</i> .....	77

6.4.1. Luis XVI: historia de Francia y de Estados Unidos en <i>Marie Antoinette</i> .....	82
6.4.2. Muerte y decadencia de María Antonieta .....	87
7. Conclusiones .....	91
Bibliografía .....	94
Índice de Figuras.....	101
Apéndices.....	147
Apéndice A – Biografía simplificada de María Antonieta.....	147
Apéndice B – Genealogía simplificada de María Antonieta y Luis XVI.....	152
Apéndice C – Listado de las principales obras literarias y cinematográficas sobre María Antonieta.....	154
Apéndice D – Datos de taquilla de la filmografía de Sofia Coppola .....	155
Apéndice E – Lista de créditos simplificada de <i>Marie Antoinette</i> .....	157
Apéndice F – Banda sonora de <i>Marie Antoinette</i> por orden de aparición .....	160

## **Resumen**

Este trabajo propone una relectura crítica de *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola, como una obra maestra injustamente infravalorada debido a los prejuicios políticos y misóginos que han condicionado tanto a la figura histórica de María Antonieta como a la imagen de Sofia Coppola como directora. El trabajo se apoya en autoras como Anna Backman Rogers y Belinda Smaill para hablar del sesgo de género presente en la recepción del filme, así como para reivindicar el contenido y significado detrás de las imágenes ultrafemeninas de la película. El estudio parte de la biografía de Lady Antonia Fraser de 2001, para trazar un diálogo entre la representación literaria y la estética cinematográfica, en contraposición a interpretaciones biográficas previas más tradicionales. A través de un análisis comparativo y artístico, se examina la manera en que Coppola construye un melodrama cinematográfico con un lenguaje estilístico impresionista en el que la música, el vestuario, el diseño escénico, el guion y lenguaje no verbal de los intérpretes, se fusionan en una narrativa audiovisual indivisible. Esta investigación no solo contribuye a la revalorización del cine de Coppola, sino que también plantea una nueva forma de abordar el melodrama desde una perspectiva cultural, feminista y operística.

## **Abstract**

This project proposes a critical rereading of Sofia Coppola's *Marie Antoinette* (2006) as an unjustly undervalued masterpiece due to the political and misogynist prejudices that have conditioned both the historical figure of Marie Antoinette and Sofia Coppola's image as a director. The paper draws on authors such as Anna Backman Rogers and Belinda Smaill to discuss the gender bias present in the film's reception, as well as to vindicate the content and meaning behind the film's hyperfeminised images. The study takes Lady Antonia Fraser's 2001 biography as its starting point, in order to trace a dialogue between literary representation and cinematic aesthetics, as opposed to previous, more traditional biographical interpretations. Through a comparative and artistic analysis, it examines how Coppola constructs a cinematic melodrama with an impressionistic stylistic language in which music, costume, scenic design, script and the performers' acting merge into an indivisible audiovisual narrative. This research not only contributes to the revaluation of Coppola's cinema but also proposes a new way of approaching melodrama from a cultural, feminist and operatic perspective.

## **Palabras clave**

María Antonieta, biografía, moda, juicio, Luis XVI, Revolución francesa cine, impresionismo  
Sofia Coppola, fotografía, diseño de vestuario, anacronismo.

## **Key words**

Marie Antoinette, biography, fashion, procès, Louis XVI, French Revolution cinema, impressionism  
Sofia Coppola, photography, costume design, anachronism.

# 1. Introducción

Este trabajo nació, realmente, en 2018, en Florencia (Italia), cuando estaba colaborando con un proyecto de vestuario tras mi año de Erasmus. En un momento dado, quise explorar la zona, y me encontré en un tren dirección a Prato, una ciudad colindante conocida por su industria textil. Ahí, en el Museo del Tessuto (Tejido), visité una exposición de los trajes utilizados en *Marie Antoinette* (2006), de Sofia Coppola. Redescubrí la película aquí, entre los espléndidos trajes, corsés y miriñaques originales. Entre la información de la exposición y la investigación para el vestuario que hice, sobre todo basado en la *Storia della Moda* de Enrica Morini (2010), di los primeros pasos hacia este proyecto.

Sin embargo, a medida que recopilaba información sobre *Marie Antoinette* (2006), descubrí que había quienes rechazaban con vehemencia la película, acusándola de superficial y “gay” (Travers, 2006). ¿Por qué tanto odio? ¿Por qué a mí desde 2007 me había parecido una película excelente, que evolucionaba conmigo a medida que la volvía a ver en distintos puntos de mi vida? Precisamente mi condición de mujer occidental, adolescente, joven y, ahora, adulta, sería un factor imprescindible para entender la película en todas sus capas. Incluso antes de poder ponerle nombre a lo que veía, lo comprendía, y seguro que no era la única.

Así, el objetivo principal aquí es reivindicar la calidad artística, narrativa e histórica de la obra de Coppola, mediante un análisis íntegro de los elementos de la producción de la película. Su maestría se halla en la fusión de todos sus elementos, como el vestuario ganador del Oscar del 2006, que ya se analizó en el trabajo de Cerretti (2007), junto a la banda sonora, el montaje, el guion y la actuación de los intérpretes. Tanto a nivel musical como a nivel escenográfico, la obra de Coppola, a pesar de los anacronismos, proporciona una imagen y transmite una sensación de cómo podría haber sido para María Antonieta pasar de archiduquesa de Austria, a delfina de Francia y, finalmente, reina de Francia, la última del Antiguo Régimen.

Sin embargo, para lograrlo, hace falta indagar en otros objetivos específicos. En primer lugar, analizar cómo ha sido construida, tergiversada y reinterpretada la figura histórica de María Antonieta, centrándonos en las narrativas mediáticas y culturales contemporáneas que inciden en la percepción pública de su figura. Hay que valorar, también, en qué medida las relecturas actuales pueden contribuir a una revisión crítica del canon histórico y a una resignificación del papel de las mujeres en la historia y también proponer una reflexión crítica

sobre el papel de los medios de comunicación en la construcción de figuras femeninas históricas y su relación con la memoria colectiva. Además, hay que estudiar la representación de esta figura, tal y como la hemos descrito, en medios audiovisuales contemporáneos (por ejemplo, en la película de Sofia Coppola), evaluando los mecanismos estéticos y discursivos que configuran su imagen.

De esta manera, el feminismo y el posfeminismo van a ser dos puntos de partida claves en los dos grandes apartados iniciales del trabajo *María Antonieta: vida y personaje*; y *Sofia Coppola*, respectivamente. Primero, analizamos a grandes rasgos la polémica vida de María Antonieta, la manera que se ha interpretado con cada actualización biográfica<sup>1</sup> y la aportación concreta de escritoras como Lady Antonia Fraser (2001), capaces de acercarnos a la persona detrás de las joyas y trajes lujosos. Básicamente, hacemos una comparación literaria e histórica, de las tres representaciones cinematográficas de ella, primero como personaje secundario en *La Marseillaise* de Renoir en 1938, luego como protagonista en *Marie Antoinette* de Van Dyke, del mismo año, basada en la novela biográfica de Stefan Zweig de 1932; para culminar en la versión actualizada de Sofia Coppola de 2006, la cual se basa en la biografía de Fraser de 2001.

Continuamos con los apartados sobre Sofia Coppola y su obra, que tiene un origen personal. Actualmente, hay un consenso general en que la directora hace películas “para mujeres”, pero realmente esta etiqueta y encasillamiento empieza con *Marie Antoinette* (2006). Antes de ello, era una directora aclamada por su segundo largometraje, *Lost in Translation* (2003), por el cual ganó el Oscar a Mejor Guion. Sin embargo, parece que la feminidad de *Marie Antoinette* (2006) le hubiese restado valor a su producción de ahí en adelante. Gracias a autoras como Anna Backman Rogers y Belinda Smaill, analizamos estos fenómenos desde la perspectiva posfeminista, para esclarecer estos prejuicios contra Sofia Coppola.

El trabajo culmina con el análisis artístico-histórico de la obra completa. Tras las cuestiones feministas tratadas en los apartados anteriores, liberamos el camino para apreciar el verdadero valor artístico de *Marie Antoinette* (2006) de la manera más objetiva posible. De hecho, tomamos ese concepto inicial de “melodrama” e “impresionismo escénico” que menciona Belinda Smaill en su artículo, y desarrollamos la manera en que *Marie Antoinette* (2006) puede considerarse un melodrama cinematográfico realizado en un estilo impresionista.

---

<sup>1</sup> Pierre de Nolhac de 1890, Zweig (1946) de 1932, Walter (1958) de 1948 y Fraser de 2001.

## 2. Metodología

Peter Gay en su libro *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett* (2007), define el Cine como “el único arte enteramente moderno” (p. 345), citando a un crítico de la época en torno al nacimiento del séptimo arte, Louis Delluc, que en 1919 “percibía claramente las grandes ambiciones y el gran futuro del cine como vástago de la era de la máquina” (p. 352). Es por esta característica en particular que la metodología de este trabajo es interesante, pues dependiendo del punto de vista desde el cual se analiza una obra de arte, se podrán llegar a conclusiones muy variadas con intenciones e interpretaciones muy diversas.

En este trabajo, se toma de referencia otra cita de Gay “es lo que es, una película, y debe ser juzgada en sus propios términos, con arreglo al lenguaje y a la estética que le son propios” (p. 352), a pesar de la importancia de la dirección en una película “toda película es una empresa colectiva”, requiere de profesionales de caracterización de personajes, actores, guionistas, dirección fotográfica, productores, diseñadores de vestuario, etc. De ahí que el enfoque de esta investigación sea cualitativo y se fundamenta en la observación detallada de cada elemento en la *Marie Antoinette* (2006), ya que el método cualitativo contribuye principalmente a la comprensión de la realidad, concebida como fruto de un proceso histórico de construcción, a partir de la lógica y el sentir de sus protagonistas.

Este enfoque se combina con un análisis semiótico de la película, según los fundamentos de cada disciplina que lo produce y el significado que aporta a la obra, es decir, cada elemento que conforma la escena tiene un valor narrativo que tratamos de descubrir y relacionar con la historia real de María Antonieta. De ahí que el marco de los fundamentos del diseño de la estudiante va a ser de especial interés en cuanto que, por una parte, al igual que el cine, es otra disciplina que nació y se consolidó en la modernidad. Pero, además, sientan las bases para determinar qué es un buen diseño, es decir, qué es una buena solución a un problema. Resumido, en este trabajo se analizan los elementos de la película de Coppola (2006) desde un enfoque cualitativo, para realizar un análisis semiótico de las imágenes que determine su valor artístico, según los fundamentos del diseño, o sea, determinar a través del análisis semiótico si las intenciones de la artista se han plasmado en pantalla.

Este fundamento metodológico se aplicará al diseño de vestuario y escénico de la directora, donde también se incluyen intrínsecamente cuestiones feministas, culturales y

antropológicas, dadas la naturaleza del tema. Así, tratamos de conseguir un trabajo que, en su conjunto, traduzca lo mejor posible el punto de vista de la directora, para respetar esa visión artística tan personal que caracteriza a Sofia Coppola y que nos descubre aspectos insospechados de nosotros mismos.

Por otra parte, para la recopilación de información para la investigación, se han utilizado buscadores que han localizado documentos en diversas bases de datos y medios de información: DialNet, Google Académico y Buscador Cisne de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

Las imágenes utilizadas, por una parte, provienen de páginas web oficiales, pero también algunas se han encontrado en Vogue Archive y el depósito de contenido libre Wikimedia Commons, hospedado por la Fundación Wikimedia. Si no, son digitalizaciones propias, especialmente los fotogramas de la película (Coppola, 2006), tomadas del DVD.

Por otra parte, los documentos académicos se encuentran en varias bases de datos. En primer lugar, las fuentes del siglo XVIII y XIX consultadas provienen de HathiTrust y de Gale Primary Sources; mientras que, las más recientes, del siglo XX y XXI, provienen de: ProQuest, Jstor, Google Books, el IMDb (Internet Movie Database) y Discogs.

Por otro lado, se han consultado documentos en los cuatro idiomas conocidos por la autora: español, inglés, francés e italiano; y se han utilizado las siguientes palabras clave, organizadas a continuación por temas:

- Sobre la reina María Antonieta: Marie Antoinette; biography; mito; trial Marie Antoinette; trial Louis XVI; procès Louis XVI; Petit Trianon; Rambouillet; Revolución Francesa/French Revolution; French Revolution cinema; Rousseau feminism/fashion/Marie Antoinette; American Revolution; War of Independence Louis XVI; van Dyke; La marseillaise Renoir.
- Sobre Sofia Coppola: Sofia Coppola impressionism; Sofia Coppola photography; vogue; feminism; criticism superficiality; La Traviata; Marie Antoinette costume design; Marie Antoinette anacronismo/anachronism.

### 3. Estado de la cuestión

Para empezar, *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola ha sido una obra conocida por la manera transgresora de representar la vida de un personaje histórico. Retrata lo que debió de haber sido para esa chica de apenas 14 años casarse y encontrarse en la despiadada corte de Versalles de la noche a la mañana. La directora transgrede, por una parte, a nivel histórico en algunas ocasiones para servir a su visión artística. Pero, sobre todo, ha cautivado a la crítica y los teóricos del cine, feminismo y moda por el uso original de anacronismos. Citton (2009), por ejemplo, habla del buen uso del anacronismo en *Marie Antoinette* (2006), resumiendo los más llamativos, como la aparición de unos zapatos converse de azul pastel entre los zapatos dieciochescos diseñados por Manolo Blahnik.

La película ha impactado, sobre todo, en el campo de la moda y del vestuario y, por ende, en el feminismo, todo ello enmarcado en el ámbito del cine. Ya en 2007, Cerretti hizo una *tesi di laurea* (TFG) con el tema de análisis del vestuario, ganador del Oscar de 2006. Pero el análisis con mayor profundidad sobre la relación de *Marie Antoinette* (2006) con la moda es el artículo de Diana Diamond (2011), donde también relaciona estos fenómenos con el sonado posfeminismo, ya que los principios de la tercera ola encajan perfectamente con la manera en que María Antonieta utilizó la moda para definir su identidad y reivindicar su individualidad en una corte donde la etiqueta la convertía en una institución pública. Así también la comentan Suzanne Ferriss y Mallory Young en 2010, donde hacen mayor énfasis en la narración, además de los elementos feministas. Hacen un análisis comparativo de tres fuentes principales que surgieron en el mismo año, 2006: *The Queen of Fashion* un libro sobre la historia de la moda de aquel tiempo, de Caroline Weber, la novela *Abundance* de Sena Jeter Naslund y la película de Coppola, *Marie Antoinette*.

Pero hay más elementos en la película que merecen admiración y que han pasado desapercibidos o no se han tratado con la misma profundidad. Al tratarse de cine, hay que tomar en consideración todos los elementos que componen las escenas. A nivel cinematográfico, Pam Cook relaciona la manera que la vida personal de Sofia Coppola influye en la película y la manera en que se ha percibido por la crítica. Es la única que se ha atrevido a compararla con otros directores de autor, como Baz Luhrmann, que también hace uso del anacronismo en películas como *Moulin Rouge!* (2001) o *Romeo + Juliet* (1996). Valora *Marie Antoinette*

(2006) desde los ámbitos feministas, vestuario y cinematográfico, reivindicando el gran valor artístico y cultural de la película. Además, es la que más ha sabido tomar la obra como una obra colaborativa, donde todos los elementos artísticos se unen para producir un único resultado fantástico, si se sabe leer correctamente.

Y es que, tras esta película, la gran popularidad que había ganado Sofia Coppola con *Lost in Translation* (2003), desapareció. Se consolidó como la directora que hace películas para chicas (Travers, 2006). Una directora de cine de autor, pero posfeminista. Belinda Smaill hizo una revisión de esta imagen y mala fama de Sofia Coppola, asegurando que la crítica se estaba basando en su imagen como icono de estilo y mujer privilegiada. Analizó su obra completa en ese entonces (*Las vírgenes suicidas* [1999], *Lost in Translation* [2003], *Marie Antoinette* [2006] y *Somewhere* [2010]), para dilucidar su estilo cinematográfico desde una perspectiva feminista. Más adelante, en 2018, Anna Rogers publicaría una monografía tratando la obra entera de Coppola desde un punto de vista feminista que reivindica la belleza y el contenido de las imágenes construidas por Sofia Coppola, frente a las críticas que decían que era superficial.

De hecho, la mayor parte de estas críticas iban dirigidas a la película *Marie Antoinette* (2006), se ha llegado a describir “as vacuous as the director”, de tal forma que la crítica iba dirigida tanto a la obra final, como a Sofia Coppola: “she is frivolous, that her movies lack heft, that they look good but communicate little” (Jesse Fox Mayshark, se citó en Kennedy, 2007, p. 163). En la introducción de Rogers, afirma que la raíz de este rechazo es la misoginia en la teoría del cine, que considera la decoración femenina como sinónimo de vacío semántico. Esto, por tanto, ha de ser tratado como una cuestión feminista y con los términos propios de la teoría reivindicadora feminista.

Por otro lado, es importante tener un fuerte fundamento teórico sobre la polémica que suscita la figura histórica real de María Antonieta. A través de las biografías contemporáneas de Zweig (1946), Walter (1958) y Fraser (2001), descubrimos las distintas perspectivas principales que se tienen sobre ella. Estas interpretaciones, se ven en manifestaciones culturales como el cine, tal y como lo describe Dorothée Polanz (2018), que habla de la reina como “celebrity” contemporánea. Por su parte, Garrity (1989) es otro autor que señala la xenofobia contra María Antonieta, que inevitablemente afectó a su imagen pública y reputación.

Entre el artículo de Katherine Binhammer (2003) y el libro sobre la “desalmada reina” de Chantal Thomas (1993), descubrimos otra faceta de la reina. Calumniada por los panfletos de los revolucionarios hasta el punto de su humanización y acercamiento a las mujeres de a pie. Escritoras británicas como Ann Yearsley hablaran de la reina como una mujer virtuosa, que le correspondió un injusto tratamiento y final.

Por último, gracias a la reciente publicación de Sofia Coppola, *Sofia Coppola Archive*, de 2023, por primera vez tenemos un recorrido de su obra filmica narrado en primera persona, en el que descubrimos su método de trabajo y manifiesto creativo. Completando esta publicación con otras entrevistas concedidas por la directora, podemos hablar de su obra y su visión artística desde su perspectiva personal, en lugar de basarnos en análisis realizados por terceras personas.

## 4. María Antonieta: vida y personaje

### 4.1. Introducción al mito contemporáneo de María Antonieta

Al buscar el término “María Antonieta” en la enciclopedia, la describen como una frívola reina de origen austríaco, que quiso conspirar contra Francia.<sup>2</sup> Esta definición corresponde a la manera habitual de referirse a ella, sin embargo, realmente es una generalización que se basa en la “leyenda” que se creó en torno a su figura, lo que T. Lawrence Larkin denomina el Mito de María Antonieta. Es un concepto acuñado en su libro, *In Search of Marie-Antoinette in the 1930s: Stefan Zweig, Irving Thalberg, and Norma Shearer* (2019), donde hace un análisis de la repercusión de la película *Marie Antoinette* de Van Dyke, en 1938, basada en la novela biográfica de Stefan Zweig de 1932. Por su parte, Sofia Coppola se basó en la biografía escrita por Lady Antonia Fraser en 2001, *Marie Antoinette: The Journey*, para su película de 2006. Pero hay diferencias sustanciales entre un libro y otro, y las películas resultantes, gracias a las cuales la imagen y reputación de María Antonieta se ha actualizado, por lo que en este trabajo nos referimos a ello como *el Mito Contemporáneo de María Antonieta*.

Antes de Fraser y de Zweig, sin embargo, hubo varios escritores que se dedicaron a narrar la historia de la polémica reina. Por ejemplo, en 1890, Pierre de Nolhac escribió su versión narrando los hechos desde el ascenso al trono como reina consorte, en 1774. Obvia sus orígenes en la corte vienesa, pues simplemente quiere tratar de resumir y esclarecer los principales acontecimientos y personajes que construyeron la leyenda negra en torno a María

---

<sup>2</sup> “MARÍA ANTONIETA (Viena, 1755 - París, 1793), Reina de Francia (1774-1792), hija de Francisco I y María Teresa, emperadores de Austria. Su matrimonio con el futuro Luis XVI (1770) fue concertado por Choiseul. Al subir al trono su esposo, se convirtió en la representante de los intereses austríacos -en Francia se la conocía como La Austríaca-, que, no obstante, no logró hacer prevalecer en importantes ocasiones (1778-79 guerra de sucesión de Baviera; 1784 enfrentamiento austro-neerlandés). Esto, junto con su frivolidad (Asunto del Collar regalado por el cardenal de Rohan, 1785-86; sospechas de ser amante de Axel de Fersen) y sus intrigas políticas contra los principales ministros (fue en parte responsable de la caída de Turgot, de Necker y de Calonne) le acarreó una gran impopularidad. Desde el inicio de la Revolución Francesa se convirtió en uno de los máximos representantes de la aristocracia más conservadora, en unión con el conde de Artois (intentó de disolver los Estados Generales, junio 1789; destitución de Necker, julio) y una vez consumada ésta, intrigó constantemente con los distintos grupos en el poder (Mirabeau, Barnave, Brissot), para, fingiendo aliarse con ellos a cambio de concesiones políticas, retirarles su apoyo en el momento decisivo, provocando así una crisis que justificase una intervención exterior; intervención que, por otra parte, venía preparando en connivencia secreta con sus hermanos, los emperadores José II y Leopoldo II. Con Axel de Fersen preparó la fracasada huida a Varennes (junio 1791). Fue encarcelada tras la jornada del 10 de agosto de 1792 y destronada en septiembre. Después de la ejecución de su marido (enero 1793) fue juzgada condenada a muerte y guillotizada (16 octubre).” Fuente: Salvat Universal. Diccionario Enciclopédico, 1986, 16ª edición.

Antonieta.<sup>3</sup> A pesar de ser un primer acercamiento, a partir del siglo XX, gracias a Zweig, en 1932, se comenzó a desarrollar el material y la información sobre su vida más allá de las dinámicas de la corte de Versalles y las consecuencias de su reinado en Francia, es decir, también se empezó a analizar la vida de María Antonieta como mujer. El objetivo principal de Zweig fue esclarecer la gran polémica que suscitaba esta reina:

No se ahorró ninguna difamación contra María Antonieta, ningún medio para llevarla a la guillotina; todo vicio, toda depravación moral, toda suerte de perversidad, fué atribuída, sin vacilar, a la “louve autrichienne”, a la loba austríaca, en periódicos, folletos y libros (...) 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 intangible virtud de María Antonieta es defendida airadamente; su espíritu de sacrificio, su magnanimidad, su heroísmo inmaculado, son impregnadas en llanto, tejido, en general, por aristócratas monárquicos, envuelve el transfigurado semblante de la *reine martyre*, de la reina mártir. (1946, p. 5)

Con estas elocuentes palabras nos introduce el efecto polarizador de María Antonieta y resume perfectamente el problema del mito generado en torno a ella en los años inmediatamente previos y posteriores a su ejecución, en 1793. Por otra parte, nos plasma su punto de partida a la hora de analizar la vida de María Antonieta, o por lo menos, sus opiniones sobre su personalidad y los acontecimientos principales de su vida. La define como una mujer:

De carácter de tipo medio; (...) sin afición hacia lo demoníaco ni voluntad del heroísmo, y, por tanto, a primera vista apenas un personaje de tragedia. (...) Pero también surge lo trágico, cuando, a una naturaleza de término medio, o quizás débil, le toca en suerte un inmenso destino, responsabilidades personales que le aplastan y trituran, y esta

---

<sup>3</sup> “Voilà quinze ans qu’on lui désigne une femme comme le danger national et l’auteur de tous ses maux. A mesure que la misère, les massacres et la guerre l’affolent davantage, cette idée devient plus tenace et résume toutes ses colères. Des souvenirs criminels, des accusations d’autant plus dangereuses qu’elles sont plus vagues, hantent les cervelles populaires : Trianon, les favoris, les favorites, les orgies du parc de Versailles, le vol du collier, surtout la France vendue à l’Autriche par l’étrangère qui mène le Roi! La Légende qui conduit la Reine à l’échafaud est faite d’éléments divers. On y retrouve les gronderies de Mesdames de France et les calomnies de madame de Lamotte, les épigrammes de M. de Maurepas et les infamies de noëls satiriques, l’hostilité de Monsieur contre la mère du Dauphin et l’acharnement de Frédéric II contre la fille de Marie-Thérèse, les rancunes des femmes de qualité, le besoin d’argent des pamphlétaires. Tout le monde y a travaillé, la Cour et la Ville, Versailles et l’Europe, Rohan, Vergennes, Calonne, Philippe d’Orléans et Lauzun, les princes et les valets, Joseph II sans le vouloir et le comte d’Artois sans le savoir, Marie-Antoinette aussi un peu, avec ses innocentes légèretés, ses plumes, ses diamants, sa Polignac, sa longue et insouciant jeunesse...” (De Nolhac, 1890, p. 48).

forma de lo trágico hasta llega quizás a parecerme la más humanamente impresionante. (Zweig, 1946, pp. 5-6)

De esta manera, la introducción de Zweig nos permite ver cómo el escritor difiere de otras biografías, ya que su punto de vista es, ante todo, literario. La elocuencia y maestría del lenguaje lo convierten en una lectura apasionante, pero las biografías posteriores realizadas por historiadores parten de otra lógica de estudio. No quiere decir que los hechos que narra no sean fehacientes, sino que la interpretación y conclusiones habrían sido distintas si se tratase de un trabajo puramente académico o histórico.

Esta diferencia de enfoque se ve claramente con la biografía que lo sigue en orden cronológico, de Gérard Walter, publicado originalmente en 1948. Este gran historiador francés, especializado en la Revolución Francesa, empieza con una “Advertencia” en la que indirectamente señala a Zweig por idealizarla y de haberse dejado maravillar por las pulsiones más humanas de María Antonieta.<sup>4</sup> Sin embargo, Walter sentía el deber de profundizar en la verdadera influencia de la reina en el acontecimiento de los hechos políticos e históricos, ya que “han narrado sus amores y sufrimientos, pero sin situarla con el consiguiente análisis de responsabilidad frente a la tormenta que dio un nuevo rumbo al destino de Francia” (1958, p. 10). Para él, “por conmovedor que pueda ser el destino del personaje, el historiador debe perseguir siempre la búsqueda permanente e implacable de la verdad.” (1958, p. 10). En definitiva, busca analizar todos los hechos y acciones concretas de la reina, especialmente aquellos que desembocaron en la Revolución Francesa de 1789.

Por su parte, Lady Antonia Fraser quiso visitar el tema de la biografía de María Antonieta por las razones que describe en su prefacio. Busca actualizar y desmentir la mala reputación que ganó en aquella época y que, como apunta en su epílogo, sigue vigente. Por ejemplo, la escritora se sorprendió cuando la novelista e historiadora, Nancy Mitford, realizó una crítica para el *London Times*, sobre la exposición en el palacio de Versalles conmemorando el 200 aniversario del nacimiento de María Antonieta (1955), en el que decía que María Antonieta era considerada frívola y sin gracia, una mujer de una estupidez monumental (Fraser,

---

<sup>4</sup> “Cada uno de esos historiadores, según su temperamento, y también según sus tendencias políticas y literarias, ha aportado matices personales. (...) Gran mártir para unos, gran enamorada para otros, María Antonieta parece predestinada a permanecer como la seductora y desconcertante encarnación del “eterno femenino” (Walter, 1958, p. 9).

2001, p. 450). Más adelante, en 1993, en la función que conmemoraba el 200 aniversario de su ejecución, *Je m'appelle Marie Antoinette*, por André Castelot y Alain Decaux, al final se le dio la opción al público de elegir si debían desterrarla, encerrarla o ejecutarla. Aún con todos los hechos hubo quien quiso ejecutarla (2001, p. 451).

Por otra parte, Fraser busca contextualizar esa ostentación y frivolidad que tanto caracteriza a María Antonieta, a la vez que reivindica su labor filantrópica y como patrona de las artes. En el prefacio, una de las primeras cuestiones que desmiente es que jamás pronunció las famosas palabras: *qu'ils mangent de la brioche (let them eat cake)*.<sup>5</sup> Realmente se trata de una suerte de frase hecha que la prensa atribuyó a varias princesas, comenzando por la consorte española de Luis XIV (2001, p. xix). Con todo, Fraser defiende que el final trágico de María Antonieta se debe a que ella no fue más que un chivo expiatorio para algunos radicales de la época (2001, pp. 457-458).

En definitiva, cada biografía aporta ciertos matices a la hora de contar la polémica historia de María Antonieta. Por ejemplo, donde Zweig ve a una mujer normal y corriente, sin grandes aspiraciones más allá de su destino trágico y cruel, Fraser ve a una mujer cuyo virtuosismo no se supo apreciar en sus inicios, pero salió a la luz en sus últimos años de vida. Podemos hallar las diferencias fundamentales entre estas versiones incluso en sus primeros capítulos. Fraser comienza la historia narrando los primeros años de María Antonieta tras el prefacio, centrando el libro completamente en torno a ella; en el libro de Zweig, sin embargo, su infancia viene narrada después de una introducción y un capítulo dedicado a la falta de consumación de su matrimonio, o el “secreto de Estado”.

Según Zweig, el final de la corona empezó en Versalles, antes de la toma de la Bastilla:

Pues el que estas noticias del fracaso conyugal del rey y las maliciosas mentiras sobre la insatisfacción sexual de la reina, brotando del palacio de Versalles, llegaran tan veloz y extensamente a conocimiento de la nación entera, no era fruto de la casualidad, sino que había en ello secretas razones de orden familiar y político. (1946, p. 30)

En todas las biografías coinciden que esto fue una gran fuente de crispación entre ellos, pero Zweig es el único que atribuye a este único suceso el carácter tímido y reservado de Luis

---

<sup>5</sup> En español, esta cita se conoce como: “si el pueblo no tiene pan, que coman tarta”.

XVI (1754-1793), llegando a calificar de compensación sexual varonil a su afición por la caza.<sup>6</sup> Sin embargo, según Fraser, esta afición está registrada en su diario desde los 9 años, mucho antes de que conociera a María Antonieta (2001, p. 34).

Además, Walter es el que más empatiza con Luis XVI ante el gran cambio que supondría en su vida la llegada de María Antonieta, enfatizando vehementemente la incomodidad y presión que debió de sentir esa noche de bodas.<sup>7</sup> Tanto Walter como Fraser, contextualizan incluso más esos sentimientos de incomodidad, porque María de Sajonia, madre de Luis XVI, por la que sentía una devoción total, tenía una postura antiaustriaca muy fuerte, ya que quería casarlo con una sobrina. Sin embargo, falleció antes poder defenderse contra el Pacto de Familia de 1761<sup>8</sup>, por el cual se creó la alianza franco-austriaca (Walter, 1958, pp. 72-73; Fraser, 2001, p. 10). Además, el tutor de Luis Augusto, el duque de Vauguyon no sólo le inspiró una desconfianza total hacia Austria (Fraser, 2001, p. 125), también le recordaba su inadecuación para el puesto de delfín de Francia, ya que, le correspondía originalmente a su hermano mayor, fallecido cuando Luis tenía 7 años. Fraser atribuye a esto el complejo de inferioridad de Luis XVI, que persistió durante toda su vida (2001, pp. 33-34).

Por otro lado, Zweig llega a decir que la falta de consumación del matrimonio hizo que Luis XVI fuera susceptible a las manipulaciones de María Antonieta.<sup>9</sup> Walter, por su parte,

---

<sup>6</sup> “Resultaría, ante todo, incomprensible la actitud moral de Luis XVI sin el conocimiento de aquel defecto íntimo. Su "habitus" humano muestra con claridad absolutamente clínica, todos los datos típicos de un sentimiento de inferioridad procedente de una debilidad viril. (...) el que no es hombre, es aquel a quien inconscientemente, le gusta más representar un papel viril, y, a la debilidad secreta, le agrada cabalmente triunfar ante los hombres bajo el aspecto de fuerza" (Zweig, 1946, p. 26).

<sup>7</sup> “Se ha hablado mucho y muy extensamente de la impotencia de Luis XVI, que le impidió cumplir su deber conyugal en su noche de bodas. No se trata de negar esa impotencia en sí. (...) Más bien tenemos la impresión de que al llegar a la edad de dieciséis años [edad con la que se casó] seguía sin manifestar gusto alguno por las mujeres y que, absorto por su pasión de la caza y diversos ejercicios físicos, persistía en desinteresarse de las cosas del amor. Y desde hace tres días su ha sido cambiada de arriba abajo. (...) Desde hace tres días lo pasean al lado de una joven a la que nunca ha visto. Hoy los han ofrecido a ambos como espectáculo durante todo el día. No está acostumbrado a las ceremonias oficiales. (...) ¡Y luego toda esa gente que no parece querer dejarlo tranquilo! ¡Menos mal que ya se han ido! ¡Ahora puede cerrar ya los ojos y dormirse! Poco importa que junto a él esté acostada una muchacha que espera que se ocupen de ella. Esta, no viendo venir nada, sigue el ejemplo de su compañero de lecho y se duerme a su vez, simple y tranquilamente” (Walter, 1958, p. 71).

<sup>8</sup> Cuando los reinos de Prusia e Inglaterra forjaron una alianza política por el Tratado de Westminster (1756), Austria y Francia firmaron el Tratado de Versalles (1756) para protegerse contra la amenaza de las dos potencias. Así, empezó la Guerra de los Siete Años, marcando un punto de inflexión de las alianzas europeas habituales. El Pacto de Familia de 1761, fue otra consecuencia por la cual Francia y Austria decidieron afianzar esta alianza artificial, acordando matrimonios estratégicos entre las dos coronas, incluyendo el de Luis Augusto, delfín de Francia, con María Antonia, archiduquesa de Austria (Fraser, 2001, pp. 9-11).

<sup>9</sup> “Hasta cuando Luis XVI llegó realmente a ser esposo y padre de familia, aunque debiera ser el dueño de Francia, continuó siempre como siervo de María Antonieta, sin voluntad propia, sólo porque a su debido tiempo no pudo ser marido” (Zweig, 1946, p. 27).

hace alusiones de su influencia sobre el rey, incluso, en anécdotas de sus inicios en Versalles, como cuando dejó que María Antonieta acelerase el ritmo de una cena, para leer una carta de su madre lo antes posible (1958, p. 87). Estas interpretaciones son las más dañinas, pues más adelante se utilizan como pruebas fehacientes de la influencia de María Antonieta sobre el rey en los asuntos de Estado que desembocaron en su ejecución. Esto es algo que Fraser trata de subsanar demostrando cada intento fallido de influencia política por parte de María Antonieta.

De hecho, según Fraser, en 1784, la propia María Antonieta llegó a confesarle en una carta a su hermano, el emperador José II de Austria (1741-1790), que ella realmente no tenía esa clase de poder ni influencia (2001, pp. 197-198). No era como su madre, María Teresa de Austria (1717- 1780) que tenía pleno dominio del gobierno, a pesar de ser oficialmente la emperatriz consorte.<sup>10</sup> En Francia, no se incluía a la reina en la de toma de decisiones políticas, más bien era la labor de la amante oficial, o *maitresse-en-titre*, la que influía al rey a través de su relación sentimental (2001, pp. 126-128), pero era una práctica que Luis XVI desaprobaba moralmente y en la que jamás participó. Fraser habla del vacío que se creó en la dinámica de la corte en ausencia de una amante oficial, por lo que se pensó que María Antonieta podría ocupar ese rol (2001, pp. 182-183). Pero, realmente, la única ventaja que tenía sobre Luis XVI era con sus regalos (como el aumento de su presupuesto para consumo personal o el palacete del Petit Trianón en 1775 [2001, pp. 149-151]) y a la hora de tomar decisiones sobre sus hijos (véase la duquesa de Polignac como nueva tutora de los hijos, en lugar de una dama de rango superior [2001, pp. 200-201] o la compra del palacio de Saint Cloud para sus hijos, en otoño de 1784 [2001, pp. 217]).

Otro argumento a favor de la falta de influencia real sobre asuntos de Estado de Francia es que María Antonieta, a diferencia de sus hermanos y hermanas, recibió una educación deficiente. Esto, en parte, se debe a la separación de tareas de sus padres, mientras María Teresa se ocupaba de las tareas de gobierno, la responsabilidad de educar y cuidar de los hijos recaía,

---

<sup>10</sup> María Teresa llegó a decir que “mis súbditos son mis primeros hijos”, así que, por ejemplo, en cuanto ese mismo día volvió a sus tareas de gobierno a los pocos días de dar a luz a María Antonieta (Fraser, 2001, p. 3-5). Según Walter: “Su forma de manejar los asuntos del Estado era bastante personal; (...) María Teresa da cada tres días, tres o cuatro horas de audiencias, en las que admite a todo el mundo sin excepción; trata toda clase de asuntos, da limosnas de mano en mano, escucha quejas, pretensiones, proyectos y espías (...) El encargado de negocios Federico II, su futuro canciller, en 1755 insiste en su gran generosidad. “El mayor reproche que se le pueda hacer (...) es tener demasiado buen corazón. Debería tener menos largueza y ser menos generosa. Lo que ingresa por un lado, gracias a las nuevas restricciones en los gastos del Estado, sale por el otro en gratificaciones y pensiones para sus ministros” (Walter, 1958, p. 15).

sobre todo, en Francisco I (1708-1765).<sup>11</sup> Mientras él velaba por la formación intelectual de sus hijos varones, no lo veía indispensable en sus hijas más allá de desarrollar sus dotes artísticas. Además, su institutriz inicial, la condesa de Brandeis, sentía una predilección por la pequeña María Antonieta, y la dejaba dedicarse a sus actividades favoritas, como la música y el baile. El resultado fue que, a los 12 años, María Antonieta era prácticamente analfabeta (Fraser, 2001, p. 31). Más adelante, la propia María Antonieta reflexionaría en varias ocasiones sobre su educación y la falta de supervisión maternal, declarando a Joseph Weber (su hermano de leche) en una ocasión que “para ser rey, hay que aprender a serlo”, lo mismo podría decirse de ser reina (Fraser, 2001, p. 33).

Además, otro de los aspectos más importantes que hay que revisar es el análisis de los excesos de María Antonieta que hacen tanto Stefan Zweig, como Gérard Walter. Básicamente, ambos coinciden en que su “voluble carrera de placer en placer” son una consecuencia clínica de una insatisfacción sexual crónica (Zweig, 1946, p. 28), es decir, si hubiese practicado más sexo, no habría tenido la necesidad buscar la diversión y el placer en otras partes. Como se explicará más adelante, Fraser tiene un punto de vista menos sexualizado, menos androcéntrico, para explicar el refugio en los placeres banales de la vida característico en María Antonieta.

Con todo, se puede decir que a pesar de la necesaria revisión de la interpretación psicológica de María Antonieta que hace Zweig, por otro lado, su aportación literaria sentó las bases de las biografías posteriores, que, junto a su obra, matizan la compleja realidad de una mujer que simplemente trató de complacer a su familia, casada con un hombre que simplemente trató de hacer lo mejor por los hijos de su nación (Zweig, 1946, pp. 78-79). Gracias a Fraser ya hemos desmitificado, en parte, a María Antonieta, pero hay otras cuestiones en las que debemos profundizar para complementar la introducción histórica del análisis de la película de Sofia Coppola.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “A María Teresa no le agradaba mucho su presencia en esas deliberaciones: se comportaba mal y por la menor cosa entablaba violentas disputas con los ministros. La emperatriz se las arreglaba habitualmente para orientar a su esposo por un camino diferente: cuidados de la casa y vigilancia de los niños” (Walter, 1958, p. 17)

<sup>12</sup> En el Apéndice A – *Biografía simplificada de María Antonieta* de este trabajo, se puede consultar el orden cronológico de los acontecimientos más importantes de su vida y en el Apéndice B su genealogía.

## 4.2. María Antonieta como personaje literario y cinematográfico

En este apartado, analizamos las diversas formas en que María Antonieta ha sido representada a lo largo de los años, especialmente como personaje de cine.<sup>13</sup> Como ya hemos visto, la figura histórica de María Antonieta se ha asociado a la frivolidad y a la conspiración política, especialmente por su origen austríaco. Pero, realmente, ¿hasta qué punto María Antonieta fue esa reina extranjera y excesiva que trató de conspirar contra Francia? La respuesta se halla en una cuestión dialéctica, pues, ¿a qué nos referimos con “Francia”? ¿A la incipiente Nación Francesa, con ciudadanos y ciudadanas? ¿O al Reino de Francia, con súbditos, nobleza y clero?

He ahí la polaridad que crea esta mujer. En última instancia, a nivel político, es la mayor representante del Antiguo Régimen. De tal forma que, al hablar de María Antonieta, normalmente se refieren a una imagen, no a una persona. Por eso incluso en los Juegos Olímpicos de 2024 en París, apareció una representación de ella con la cabeza cortada. Puede que el pueblo no recuerde lo que se decía de ella sobre la manera en que supuestamente manipulaba a Luis XVI, ni de sus obras benéficas y patronazgos de artistas y músicos.<sup>14</sup> Lo que ha perdurado es la imagen del Antiguo Régimen, de rostros pálidos maquillados con plomo y colorete; pufs estratosféricos, miriñaques opulentos y las joyas más ostentosas. De ahí que la representación de María Antonieta como personaje histórico sea tan arriesgado. Igual que en la obra representada en 1993 que presencié Antonia Fraser, aún hay quienes irremediablemente ven a un ser opulento y decapitado (2001, p. 451).

En definitiva, la manera en que se representa a María Antonieta depende, fundamentalmente, del punto de vista de partida, una observación que, además, compartimos con Dorothee Polanz.<sup>15</sup> Por ejemplo, la versión de María Antonieta retratada por Renoir en *La Marseillaise*, en 1938, no va a ser igual a la que nos presenta Van Dyke ese mismo año en *Marie Antoinette*, basándose en la novela biográfica de Stefan Zweig de 1932.

Para Renoir, el 150 aniversario de la Revolución Francesa fue una oportunidad para realizar este proyecto político y social, pero a la vez personal. De manera que, por una parte:

---

<sup>13</sup> Apéndice C - *Listado de las principales obras literarias y cinematográficas sobre María Antonieta*.

<sup>14</sup> Notablemente patrocinaba las óperas del compositor Gluck, quien había sido su profesor en Viena (Fraser, 2001, pp. 112-113), y Elisabeth Vigée Le Brun, quien realizó los retratos más conocidos de María Antonieta y gracias a su patronazgo sería la primera mujer incluida en la Real Academia de Bellas Artes (Fraser, 2001, p. 223)

<sup>15</sup> “More remarkably, it appears that every new treatment of “Marie Antoinette” as a character mirrors above all the context of the film’s production: the values, ideology, and biases of its time and place” (Polanz, 2018, p. 28).

"*La Marseillaise* me permit d'exprimer mon amour pour les Français" (Renoir, p. 114, como se citó en Garrity, 1989, p. 1024), y que, por otra parte, se plasmara el momento de la unión de la nación francesa desde el punto de vista del pueblo francés que luchó por su libertad. Narra la historia de Arnaud y Bomier, dos de los hombres que formaron el batallón de Marsella en el Asalto a la Bastilla de 1789 y que, más adelante, marcharon a París para participar en los eventos del 10 de agosto de 1792. En definitiva, se crean dos bandos enfrentados, el pueblo francés, representados por los protagonistas, y la monarquía, representados por el rey y la reina (Garrity, 1989, p. 1024).

Realmente, María Antonieta, interpretada por Lise Delamare, aparece como personaje secundario, pero agente, pues insiste en la intervención de Prusia, porque así también vendrían sus aliados de Austria a ayudarla. Sin embargo, por la dinámica de pareja y la manera en que está caracterizada parece más bien una caricatura. Para empezar, su traje, diseñado por Coco Chanel, en lugar de seguir las líneas de moda neoclásica que María Antonieta seguía en este momento, Figura 1 (Vigée Le Brun, 1788), diseñó su traje como si se tratara de 1775, el año de su coronación, 1775, parecido al retrato de Gautier d'Agoty, Figura 2. El amplio miriñaque, el puf y las opulentas joyas son pura fabricación. Luis XVI, por su parte, se representa como una persona entrada en carnes, que se deja manipular emocionalmente por su mujer. En la escena, ella se echa a llorar cuando él critica las dotes de caza de su hermano, y finalmente cede a la voluntad de ella para firmar el Manifiesto de Brunswick (25 de julio 1792). El problema es que ese manifiesto, sería el catalizador del Asalto a las Tullerías del Ejército Nacional del 10 de agosto de 1792, incluyendo los 500 hombres del Batallón de Marsella liderados por Arnaud y Bomier. Lo que Marat denominó "el triunfo de la Libertad" en el *Amie du Peuple* (Fraser, 2001, p. 381), realmente fue una masacre sanguinolenta de la guardia real suiza a quienes no les llegó el mensaje de retirada. No obstante, la responsabilidad de este evento en concreto sigue siendo un tema de debate (Fraser, 2001, pp. 378-379).

Por su parte, Garrity señala que la amenaza de invasión extranjera y la xenofobia son dos temas principales para la acción de la película, que se ilustran en dos escenas yuxtapuestas. Por una parte, muestra a los aristócratas refugiados en el hostel Coblenz, que hablan de su amor por Prusia y sus deseos de que invada a Francia para acabar con la Revolución. Tras esta declaración de amor aristocrática por Prusia pasamos a una escena de una asamblea en la que una mujer marsellesa habla de la muerte de su esposo a manos de los prusianos. De esta manera,

las atrocidades de los alemanes y austríacos se presentan como un producto legitimador de la marcha del batallón de Marsella. El último objeto de xenofobia es María Antonieta, y no podía ser de otro modo, ya que ella traiciona a Francia por el simple hecho de ser austríaca.<sup>16</sup>

Sin embargo, gracias a Fraser, estos asuntos políticos se han esclarecido y matizado. Por una parte, la cuestión xenófoba se explica fácilmente, ya que es una forma de discriminación que se debe anular y deslegitimar por ser un acto de odio. Aquí, el gran tema de debate es la verdadera influencia política de María Antonieta. Realmente, el único momento histórico en que se incluyó a María Antonieta en las reuniones y asambleas fue en 1787, cuando representó al rey durante tres meses que él estuvo convaleciente por su depresión (Fraser, 2001, pp. 251-253), muy lejos de julio de 1792, cuando se publicó el Manifiesto de Brunswick. No obstante, es cierto que María Antonieta se escribía cartas con José II y el conde de Mercy d'Argenteau (antiguo embajador de Austria), en las que se refleja su fuerte postura monárquica contra la Revolución. Sin embargo, lo más lejos que llegó fue con la Huída de Varennes de junio de 1791, un plan ideado junto al conde Fersen. Con las revisiones biográficas, llegamos a la conclusión de que, aunque María Antonieta estuviera a favor de ciertas decisiones políticas, no quiere decir que ella fuera artífice de ellas.

A pesar de todo, una cuestión que respeta Renoir sobre el verdadero carácter de María Antonieta es su maternidad, al igual que muestra a Luis XVI como un padre ejemplar. En una escena, ella entra en una sala donde están sus hijos Marie Therèse y Luis Carlos, pero este aparece sentado en el suelo, algo que María Antonieta le corrige, pues “debe quitarse esa mala costumbre.” Hay una preocupación maternal que se expresa también en el lenguaje no verbal, cuando los acaricia tiernamente. Es la parte humanizadora de Renoir, por el cual, a pesar de verla como una mala influencia para el rey Luis XVI, la respeta como madre. Quizás sea una manera de resarcir a los revolucionarios que hicieron que el pequeño delfín, de apenas 8 años,

---

<sup>16</sup> “Foreign menace and xenophobia are binary organizing themes of La Marseillaise, and like the ASA' action-image plans propelling the diegesis forward, these themes are organized visually and verbally in juxtaposed sequences. The Coblenz aristocrats enlist the aid of the Prussians to invade France and suppress the Revolution. "J'adore les Prussiens," declares a noblewoman. The response comes in the subsequent sequence from a bereft Marseille woman whose lover has been killed by Prussians. The reported atrocities of the invading Germans and Austrians are a counter-balancing binary structure with the march of the Marseille batallion. The ultimate object of xenophobia is, of course, Marie-Antoinette who betrays France simply by being a Austrian, proclaims the Marseille woman” (Garrity, 1989, pp. 1044-1045).

la acusara falsamente de abusos sexuales para tener más argumentos en contra de María Antonieta durante su juicio final en 1793.<sup>17</sup>

Con todo, aunque haya una fuerte corriente xenófoba, Renoir plasma una imagen más suavizada de María Antonieta. Ante todo, los reyes no son seres escogidos por la divinidad de Dios, sino personas imperfectas, como cualquier ciudadano y ciudadana. Esta versión humanizada de los soberanos contrasta con la imagen que nos plasma Van Dyke, en 1938, que corresponde a la reina como “celebrity”, según Dorothée Polanz (2018).<sup>18</sup> En su artículo, compara las polémicas que suscitó María Antonieta en el siglo XVIII con la atención que reciben los famosos de nuestros tiempos en la prensa rosa. Más aún, compara el rol de las estrellas de cine de los años 30-50, intérpretes que no destacan por su talento ni técnica, si no por tener un carisma que sirve como un lienzo sobre el cual proyectar todas las fantasías de los espectadores, que se sienten irremediamente fascinados por ella, un efecto parecido al que producía María Antonieta incluso en vida.<sup>19</sup>

En la biografía de Fraser, explica que durante sus inicios en Versalles, la reina era realmente admirada, a la vez que juzgada y apodada “la Austríaca” por su tía política Adelaida. Pero la xenofobia era algo habitual para las consortes francesas, incluso a María Leczinska, esposa de Luis XV, la llamaban “la Polaca” (2001, p. 47). A pesar de todo, la espontaneidad, elegancia y bondad de María Antonieta eran vistos favorablemente en la corte (2001, p. 83). Además, aunque no estuviera desarrollada al principio cuando llegó con catorce años y medio,

---

<sup>17</sup> “A confidential piece of information provided by the jailer Simon de Hébert at the end of September -that he had surprised young “Charles Capet” masturbating- provided an exciting opportunity. The wretched boy was then induced to make a series of highly damaging allegations. (...) But it was the charge of sexual abuse on the part of his mother and aunt that was the nub of the story; (...) Such charges, apart from anything else involving his pious spinster Madame Elisabeth, would have been, ludicrous. But Louis Charles was an eight-year-old boy. He was now intent on pleasing the rough captors who had him helpless, plying his with drink when necessary, where once he had loved to please his mother and father” (Fraser, 2001, p. 426).

<sup>18</sup> “The choice of actresses who have portrayed the (in)famous queen in films, on television, on stage, or in video clips—Norma Shearer, Michèle Morgan, Ursula Andress, Jane Seymour, Madonna, Kirsten Dunst, Diane Kruger—appears to reflect not historical reality but a vision of beauty and celebrity adapted to a contemporary context” (Polanz, 2018, p. 28).

<sup>19</sup> “Her uniquely tragic destiny as “The Martyr Queen”—fail to account for the disproportionate amount of attention lavished on her in popular culture. One possible clue rests in the simultaneous development of cinema and a modern culture of celebrity, each feeding on the other, and quickly reaching a perfect synthesis in the “movie star”: not a technically brilliant actor, but someone with a peculiar, uneasily definable form of charisma, who irresistibly attracts the public’s attention and serves as a canvas on which fantasies are projected. Marie Antoinette, not particularly notable as a queen, appears as a star who keeps fascinating each new generation for reasons that often seem only vaguely related to any credible historical truth—an anachronistic but enduring vision informing the way in which she has been portrayed on screen, both physically and morally. (...) Marie Antoinette eventually functioned as a blank screen for all kinds of projections.” (Polanz, 2018, pp. 28-29).

a medida que fue creciendo se convirtió en el ideal de belleza de Versalles que todas las aristócratas trataban de emular (2001, p. 122).

Este ideal de belleza y la cualidad de “celebrity” que encarna María Antonieta, encaja perfectamente con el glamuroso mundo de Hollywood de 1938 (para algunos considerado el mejor año de su historia), en el que Norma Shearer brilló como protagonista. Ella misma había llegado al estatus de estrella del cine y este papel se reservó para ella en 1933, presuntamente para que Irving Thalberg (aclamado productor en la Metro-Goldwyn-Mayer), pudiera mostrar a su bella mujer. Polanz considera que esto, unido a que el director artístico, Cedric Gibbons, modificó Versalles para que fuera más fotogénico, indica que el tema escogido de la Revolución y el protagonismo de María Antonieta, no fueron más que un pretexto para elevar incluso más el factor “estrella” de Norma Shearer.<sup>20</sup> De nuevo, la verdadera historia de María Antonieta queda relegada a un segundo plano, para promover los intereses ajenos, en este caso, el de la industria de Hollywood.

Por otra parte, más allá de la cualidad de “celebrity” de María Antonieta, la película contiene una versión de la reina muy cercana al personaje que construye Stefan Zweig en 1932. En los títulos de crédito confirman que está “loosely based” en su novela biográfica y, en efecto, comparte similitudes, que incluyen la dicotomía de chica joven frívola y el instinto protector y maternal para con su familia, incluyendo a Luis XVI, de quien nunca se separa.

En la vida real de María Antonieta, a medida que crecía su desesperación por no poder consumir el matrimonio, encontró su refugio en las cosas que la divertían, como las joyas y los opulentos trajes de moda, o las salidas a la ópera y los bailes de París con sus favoritas, la princesa de Lamballe y la duquesa de Polignac, junto a su círculo más cercano. Esto provocó grandes especulaciones sobre las actividades sexuales de la reina, compensando por lo que no recibía de su marido.<sup>21</sup> Esto se refleja, en parte, en la película de Van Dyke (1938), donde María

---

<sup>20</sup> “The persona of Marie Antoinette seemed like a particularly good fit for a female lead in the glamorous era of 1938—often considered “the greatest year in Hollywood history.” (...) The film was “conceived by Thalberg as a lavish showcase for his wife.” The film’s art director, Cedric Gibbons, “rearranged the architecture of Versailles for the movie so that it would photograph properly.” Indeed, it seems as if the topic had been chosen primarily to further glamorize Shearer, for whom the role had actually been “earmarked in 1933, in order to showcase her beauty.” (...) The choice of the French Revolution as a backdrop and the focus on Marie Antoinette was clearly more of a pretext than a historical necessity” (Polanz, 2018, p. 32).

<sup>21</sup> “Un paseo a caballo con cualquier caballero, un Lauzun o un Coigny, y ya los desocupados charlatanes le han nombrado amante de la reina; una excursión matinal por el parque con las damas de la corte y caballeros, y al punto se refieren las orgias más increíbles. Constantemente, el pensamiento de toda la corte está ocupado con la

Antonieta aparece como una bella y frívola joven, que tiene una etapa promiscua antes de encontrar el amor con el conde Fersen. Realmente, la gran tragedia de la película es que se enamora perdidamente de él, lo cual es un tema central en la novela biográfica de Zweig.

A pesar de que no haya ninguna prueba concluyente del romance de María Antonieta con el ambicioso y apuesto conde Hans Axel von Fersen (1755-1810), teniente del Ejército Real Sueco, todos los biógrafos coinciden en que es muy probable que sucediera. De nuevo, es la manera de interpretar los hechos donde difieren. Mientras que a Zweig le conmueve profundamente que una reina tratara de encontrar la felicidad a través de un amor sincero. Después de haber sufrido por un matrimonio complicado, una vez que cumplió con su deber como reina y produjo dos hijos varones, Zweig dice que probablemente surgiera el romance con el conde, y a efectos prácticos, terminara su relación con Luis XVI.<sup>22</sup> Por contraste, Gérard Walter, en la primera página de su “Advertencia”, habla sardónicamente del tema<sup>23</sup> y no ve necesario entrar en sentimentalismos, de hecho, critica abiertamente la historia de amor que forjó Zweig, admirando a su vez su proeza literaria.<sup>24</sup>

---

vida amorosa de la desengañada reina : los chismorreos se convierten en canciones, libelos y versos pornográficos. Primero son las damas de la corte las que se pasan de unas a otras, detrás del abanico, esos versillos de cantárida; después salen zumbando profusamente fuera de la real casa, son impresos y tienen gran éxito entre el pueblo. Después, cuando comienza la propaganda revolucionaria, los periodistas jacobinos no necesitan buscar largo tiempo argumentos para presentar a María Antonieta como el resumen de toda liviandad, como una desvergonzada delincuente, y el procurador general sólo necesita echar mano de esta caja de Pandora de galantes calumnias, para colocar bajo la guillotina la pobre cabeza de la reina” (Zweig, 1945, p. 30).

<sup>22</sup> “Nada era más extraño a María Antonieta que la hipocresía y disimulación; un cazurro engaño a su esposo no corresponde con su conducta espiritual, y tampoco la promiscuidad indecente, con tanta frecuencia usada, esa fea comunidad simultánea entre esposo y amante, no puede pensarse de ella, dado su carácter. Es indudable que, tan pronto como se establecieron sus relaciones íntimas con Fersen -relativamente tarde, lo más probable sólo entre los quince y los veinte años de su matrimonio- María Antonieta cortó las relaciones corporales con su esposo; esta sospecha, puramente psicológica, es sorprendentemente confirmada por una carta del imperial hermano de la reina, el cual ha sabido, no sabemos cómo, en Viena, que su hermana quiere retirarse del comercio con Luis XVI después del nacimiento de su cuarto hijo; la fecha concuerda exactamente con el comiendo de sus relaciones más estrechas con Fersen. aquel a quien le guste ver claro, verá con claridad esta situación. María Antonieta, casada por razón de estado con un hombre sin ningún atractivo, a quien no ama, reprime, durante varios años, su necesidad espiritual de amor, en obsequio de estos deberes conyugales. Pero, tan pronto como ha dado a luz dos hijos varones, cuando, por lo tanto, ha proporcionado a la dinastía herederos al trono de indudable sangre borbónica, siente como terminados sus deberes morales para con el Estado, la ley y la familia y se cree por fin libre. (...) jamás una reina es más reina que cuando procede humanamente” (Zweig, 1946, pp. 210-211).

<sup>23</sup> “Se ha hablado con enternecimiento de su imposible amor y del culto caballeresco que le rendía aquel que fue para ella “el más amado de los hombres” (Walter, 1965, p. 9).

<sup>24</sup> “Ya se conoce la novela que logró hacer Stefan Zweig de una aventura que en resumidas cuentas es bien trivial. Algunos escritores han creído necesario seguir su ejemplo y perseverar por ese camino. Les falta, desgraciadamente, su brillante talento literario, pero, después de todo, tienen derecho a ello” (Walter, 1965, p. 167).

Por su parte, a Antonia Fraser le conmueve la relación con Fersen, no porque una reina también sintiera pulsiones plenamente humanas, como hace Zweig. Sino por el amor y la ternura profesadas de manera indirecta en fuentes como la carta que le escribe a Fersen desde su celda después de su intento de escape.<sup>25</sup>

La biografía más reciente y moderna, escrita por Evelyn Lever, invita a cuestionar las intenciones del conde. Afirma que era un hombre profundamente ambicioso, buscaba siempre la manera de ganar los favores de personas poderosas e influyentes (2003, pp. 141-148). Pero, en mi opinión, hay que resaltar que nadie más trató de rescatarla a ella y su familia en los cuatro años que permaneció en Francia tras la Revolución. Se trata de la Huida a Varennes, 20-25 de junio de 1791, por el cual fueron encarcelados y, finalmente, juzgados y ejecutados (Fraser, 2001, pp. 330-358). En un momento donde cualquier muestra a favor de la realeza implicaba la guillotina, seguramente haría falta amor para tratar de salvar a la mujer que simbolizaba al Antiguo Régimen.

Si bien solamente se puede especular sobre la profundidad de la relación entre Fersen y María Antonieta, Fraser lo sitúa dentro del contexto de la corte Versalles, donde las relaciones sentimentales y románticas se vivían de forma distinta a la actualidad. Las relaciones extramatrimoniales no estaban mal vistas, siempre y cuando se guardara un mínimo de discreción y decoro (2001, p. 87). De esta manera:

Nobody expected Fersen to offer sexual fidelity to the Queen; that was not the mode. She was, after all, not offering it to him; that was not the mode either. (...) What he did offer was exactly what she wanted: romantic devotion, accompanied from time to time, one must believe, with physical proof of it. (2001, p. 203)

Con todo, hemos visto dos películas realizadas el mismo año, 1938, que representan ese mito de María Antonieta desde dos puntos de vista muy específicos y representativos para

---

<sup>25</sup> “It was hardly to be expected that the ordeal of Varennes would leave the Queen unaltered, mentally or physically. Her immediate emotions may be glimpsed in two letters written to a person at the end of June. The first is brief and begins boldly: “Be reassured about us; we are alive.” The second is full of pauses like sighs: “I exist... How worried I have been about you,” and “Don’t don’t write to me, that will expose us, and above all don’t come here under any pretext... We are in view of our guards day and night; I’m indifferent to it... Be calm, nothing will happen to me... Adieu... I can’t write any more to you...” Using Count Esterhazy as an intermediary, the Queen sent Fersen two inexpensive rings with the fleur-de-lys on them, of the sorts that were still generally on sale. One was inscribed: “Coward who abandons them,” and the other: “Many miles and many countries can never separate hearts” (Fraser, 2001, p. 352).

la época. Por un lado, tenemos el ejemplo de realismo social de *La Marseillaise* de Renoir, en el que plasma la experiencia de los primeros ciudadanos y ciudadanas de la Nación Francesa, que se sienten invadidos por los reinos extranjeros, de quien María Antonieta es la última representante. No obstante, comparte con la película de *Marie Antoinette* (1938), en que se respeta su labor como madre de los Hijos de Francia. Por su parte, Van Dyke va más allá y presenta a María Antonieta como una estrella, una joven perdida por los vicios y las joyas que busca únicamente divertirse y encontrar un hombre que la satisfaga, hasta que finalmente, se siente realizada como persona cuando encuentra el amor y se vuelca en su familia. Dos imágenes muy diferentes de una misma mujer, politizadas y utilizadas para proyectar sus ideales e intereses personales.

#### **4.2.3. Aportaciones biográficas de Antonia Fraser**

Por otra parte, la versión de *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola pertenece a un nuevo terreno creado gracias a la investigación realizada por la historiadora Antonia Fraser en 2001 para la nueva biografía de María Antonieta. Sus actualizaciones biográficas parten de un análisis más completo, por el cual la imagen de María Antonieta no depende de ideales políticos, sino de su experiencia individual, como mujer. Una cuestión que, por otra parte, antes de Fraser se estuvo explorando a nivel académico desde finales del siglo XX.

Por ejemplo, en 1989, Chantal Thomas publica *La reina desalmada: María Antonieta en los panfletos*, en el que analiza siete libelos difamatorios, a la vez que los compara a los hechos históricos a los que hacen referencia, como la relación de María Antonieta con las joyas y moda, sus gastos en la corte o su círculo social. A pesar de que ni los revolucionarios tomaban

estos panfletos en serio<sup>26</sup>, el daño que producían era muy real. Proliferaron, sobre todo, a partir de la gran crisis financiera de 1787<sup>27</sup> y Vivian Gruder, en 2002, trata de dilucidar el verdadero rol de estos libelos en la Revolución Francesa. Pone de ejemplo el Asunto del Collar de 1785 (pp. 277-278), un caso muy conocido que la mayoría de los historiadores señalan como el catalizador de la infamia total contra María Antonieta. Por este asunto, se le acusaba de haber encargado un collar de 1,8 millones de francos que no había pagado. Tras el juicio, fue absuelta, ya que se demostró que fue una conspiración de Cagliostro y madame de Lamotte Valois, que engañaron al cardenal de Rohan a avalar la compra de María Antonieta, cuando le enseñaron una carta con una firma falsa de la reina (Fraser, 2001, pp. 234-236).

A pesar de la absolución de María Antonieta, y de que se conocía que había reducido su presupuesto en joyas en la década de los 80 y había dicho que ese dinero estaría mejor destinado a los barcos de la Marina Francesa (Fraser, 2001, p. 228), no impidió que la ambiciosa madame de Lamotte, escribiera sus memorias acusando a María Antonieta de utilizarla para tratar de ascender socialmente (Fraser, 2001, p. 237). Más adelante, saldría un panfleto en 1789, en el que no solo quería estar en posesión del collar de diamantes, también estaba en una relación amorosa entre madame de Lamotte y el Cardenal de Rohan, a quienes traicionó cuando los culpó de todo en el juicio. Esto fue escrito por un revolucionario que reconoció que los hechos estaban exagerados para que escandalizaran y, por ende, debilitaran la credibilidad de la reina por todo el mal que había hecho y haría en el futuro.<sup>28</sup> La intención

---

<sup>26</sup> “La reina y su entorno son, ciertamente, los blancos preferidos de la prensa revolucionaria, pero en sus luchas intestinas los hombres de la Revolución utilizan idénticas armas. Hasta el extremo de que algunos reaccionan y tiene lugar un debate en la Asamblea Nacional. Las víctimas de los libelos se quejan de que el límite fijado entre la exageración y la pura invención no constituye una protección suficiente. Para ellos, todo es invención y, en una época en que la opinión pública tiene plenos poderes, el riesgo que de ello deriva es bien real. En enero de 1791, Malouet pide en la Asamblea la proscripción de todos los libelos. (...) Barnave se opone a estos términos: (...) “los hombres públicos no deben ocuparse de las calumnias que puedan circular sobre ellos; éstas siempre son contestadas por su conducta y por su libertad de acción y de opinión que ellos conservan. Solicito pues que la moción de monsieur Malouet sea sobreesida” (*L’Ancien Moniteur*, n° 20, enero de 1791). Y los libelistas no se privan, en el momento mismo en que Barnave defiende la libertad de la prensa, de decir e imprimir de todo sobre él. Así una gentil indicación escénica del *Bordel patriotique* (1791) dice en el comienzo del acto II: “Barnave jode a la Théroigne por el coño, y Bailly encula a Barnave; La Lafayette se monta sobre la Reina, a la que vuelve a follar con vigor”... Los argumentos de Barnave en favor de la libre expresión de los libelos van en el sentido de una problemática rousseauiana de la verdad. Aceptan el principio de base de los libelos, (...) se remiten, para que la verdad triunfe a pesar de todo” gracias a las respuestas y reacciones” (Thomas, 1993, pp. 30-31).

<sup>27</sup> “Amidst the surge of pamphlet writing that began in 1787, and reached one thousand or more during the two years 1787–8, pamphlets dealing with financial and political issues far outnumbered writings that engaged in personal mud-slinging” (Gruder, 2002, p. 297)

<sup>28</sup> “Tales of Marie-Antoinette’s guilt – her desire for the diamond necklace, her collusion and amorous relations with both Mme de Lamotte and Cardinal de Rohan, and her attempt to shift guilt from herself to the other two – did surface in pamphlets that appeared in 1789, once the Revolution was already under way. One of these authors

difamatoria de estos escritos pornográficos y políticos era evidente. A pesar de que seguramente no fueran la causa principal de la Revolución, como concluye Gruder (2002, p. 298) fueron un factor muy importante en el debilitamiento de la corona.

Por su parte, María Antonieta ignoraba por lo general cualquiera de estas publicaciones, algo que Chantal Thomas interpreta como sentimiento de superioridad y desdén, y, por otro lado, Fraser afirma que el único tema que le afectaba seriamente era sobre la falta de descendencia, pues era la única historia verdadera, como cuando, salió tras el nacimiento del sobrino de María Antonieta en otoño de 1775, *Les nouvelles de la cour*. En él, se hablaba de la triste situación de la reina: “¿Puede hacerlo el rey? ¿O no puede hacerlo?” y, a diferencia del resto, este era cierto (Fraser, 2001, p. 138). Las demás atrocidades que se decían de ella eran horribles, pero no la hacían sufrir igual ya que se contentaba sabiendo que ninguno era verdad.<sup>29</sup> A pesar de las publicaciones difamatorias, María Antonieta le escribía a su madre, pidiéndole que no condenara a una nación entera por los pecados de unos cuantos escandalizadores (Fraser, 2001, p. 147), lo cual pone en evidencia su actitud general para con el pueblo.

Por otro lado, tenemos a Katherine Binhammer, que, en 2003, hace una lectura feminista de la manera en que fue recibida la noticia de la ejecución de la reina. Nos introduce a un grupo del que no se suele hablar: el de las escritoras británicas feministas que admiraban a María Antonieta como persona, porque veían en ella a “una de las nuestras”. Era lo mismo que se decía de la princesa Diana de Inglaterra, porque cualquier mujer podía sentirse representada por los dramas de su vida, como sentirse atrapada en un matrimonio sin amor, con un marido infiel, desórdenes alimenticios y el estigma de convertirse en madre soltera. La empatía hacia María Antonieta de este grupo proviene de su esencia femenina, porque se sentían representadas (pp. 233-234).

Un sentimiento muy distinto a quienes, por el contrario, veían en María Antonieta a una mujer adscrita al corrupto poder sexual femenino de “los otros”, la aristocracia. Con el fin de analizar este fenómeno, hace la distinción entre el concepto patriarcal de “Mujer”, como

---

made explicit both the fictional nature of his work and its political purpose. The narrative, he admitted, is ‘a little exaggerated’; since a previous ‘memoir of madame de Lamotte lacked effect’, he aimed to compose a libelle, a form of writing that ‘defames, calumniates, outrages’, so as to weaken the queen’s credit before the nation for all the evil she has done and will continue to do” (Gruder, 2002, p. 280).

<sup>29</sup> “Sexual promiscuity was not one of her faults (...) the Queen was only too well aware that her chastity, like the state of her marriage, must always be a subject of gossip and conjecture” (Fraser, 2001, p. 145).

símbolo inamovible de feminidad, frente al concepto de “mujer”, refiriéndose al término mundano por el cual se describen a personas de sexo femenino.<sup>30</sup> La relación de estos dos conceptos con figuras como María Antonieta es compleja, pero esclarece la razón por la que ella provoca reacciones tan dispares (Binhammer, 2003, p. 234). Los revolucionarios de Francia, por lo general, ven a María Antonieta como esa “Mujer” en el sentido patriarcal, la última representación del ideal femenino versallesco, que se debe de abolir para que no se repitan las represiones sociales del sistema absolutista impuesto por el Antiguo Régimen.

Sin embargo, para las escritoras británicas como Ann Yearsley, que publicó una elegía a esta “hermosa reina” de “Virtud generosa”, y otras publicaciones de su juicio, invitaban a tener piedad sobre ella por sus desavenencias. Tienen compasión porque, como ella, habían perdido a sus esposos y sus hijos se habían quedado huérfanos. Las historias sobre su juicio contextualizaban sucesos de su vida como que Luis XVI la quería de verdad y, además, se reivindicaba a María Antonieta como madre devota de sus hijos, no como una madre abusadora como se la acusó injustamente (Binhammer, 2003, pp. 239-240). Además, en otro texto, encuentra una defensa de la Huída de Varennes de junio de 1791 como un intento desesperado de una madre tratando de proteger a su familia (Binhammer, 2003, p. 243). Por otro lado, la autora afirma que esto fue posible, en parte, gracias a los panfletos pornográficos que difuminaron las líneas jerárquicas del rango y tuvieron el efecto secundario de igualarla a los ojos del pueblo, ya que, al rebajar a la reina a mero objeto sexual, era más fácil pensar en ella más allá de su corona (2003, pp. 238-239). En definitiva, descubrieron a la persona detrás de las joyas y los trajes lujosos, lo cual la acercó a “nosotras”. Este acercamiento, por otra parte, permite que una persona sea pro-María Antonieta y a la vez se oponga al Antiguo Régimen, ya que se trata de un ejercicio de empatía que anula la cuestión de rango. Al hallar la manera en que nuestras vidas coinciden con los sufrimientos de María Antonieta, cuando le cortaron la cabeza, ella se volvió en una mártir, no tanto por su condición de reina, sino por “mujer”, en el sentido más mundano de la palabra.

Chantal Thomas y Antonia Fraser, por sus respectivas partes, hablan de la situación desfavorable de las mujeres aristocráticas en general, especialmente las consortes extranjeras en Versalles. Thomas pone de ejemplo a la princesa del Palatinado, Elisabeth-Charlotte (1652-

---

<sup>30</sup> Binhammer no hace la distinción entre mujer trans o cis, por lo tanto, se entiende que se refiere a cualquier persona que se identifique como “mujer”.

1722), también conocida como “Liselotte”, casada con el hermano de Luis XIV. Como testimonia en sus cartas, “se le hacían insoportables los límites del rol femenino al que se hallaba destinada, esencialmente reproductor y decorativo” (1993, p. 12). Fraser añade a la función decorativa y reproductora de Thomas la función diplomática de las princesas importadas, por el cual se convertían tanto embajadoras, como rehenes en un país extranjero. Usa el ejemplo de Isabel de Parma, que vino a la corte Viena para casarse con José II de Austria. Clínicamente deprimida y fallecida en su segundo parto, Isabel decía que se sentía como una sierva de los prejuicios y expectativas de los demás, su vida era un sacrificio en nombre del Bien Común. Del otro lado, Fraser pone el ejemplo de Napoleón Bonaparte, que al casarse con la bis-sobrina de María Antonieta describe el procedimiento resumidamente: “Me caso con un útero” (2001, p. 46). En el caso concreto de María Antonieta, en un momento dado, Fraser la define como “un paquete real”<sup>31</sup> y subraya el lenguaje de posesión (“ahora pertenece a Su Majestad”) utilizado de manera casual incluso por la nueva delfina al casarse la pequeña María Antonieta de sólo catorce años y medio.<sup>32</sup>

Con todo, se define el punto de partida de la representación de María Antonieta por Sofía Coppola en 2006. De manera inédita, una mujer cuenta la historia de la reina en la gran pantalla con la declaración de intenciones que hace en la entrevista concedida al documental de detrás de las cámaras de la película de 2006:

I guess the main objective when I thought of making the movie of her story was not to make a big, historical epic. The biography is a huge story. And I wanted to really focus on trying to make more an impressionistic telling from her point of view. (...) Because so many of the stories we know about Marie Antoinette are people's perceptions of her. And the more I learned about — What we know that she went through, I imagine more the personal side”. (minuto 13)

En sus propias palabras, no pretendía realizar un documental de María Antonieta, sino contar una versión impresionista de su historia desde su perspectiva. Por primera vez alguien

---

<sup>31</sup> “Essentially she was a royal package” (Fraser, 2001, p. 57).

<sup>32</sup> “The Dauphine was delighted that, thanks to the ceremony yesterday, she now belongs to Your Majesty” (Fraser, 2001, p. 52).

quiso contar la verdadera historia de su vida como “mujer”, no sólo como reina de Francia. Además, en el mismo documental, un minuto antes de Coppola, Fraser nos da su opinión:

I think the point of the movie was taking a young person thrust into an intolerable situation which she has no control of, doesn't understand, and then thrown into another intolerable situation. I mean, how many people have been married for seven and a half years before the marriage is consummated? And if that does happen to them, they don't have the entire court outside the door looking through the keyhole. It was absolutely extraordinary the things that happened to Marie Antoinette. And I think that is very well-portrayed. (...) I think Sofia shows very sympathetically how she sort of tried to cope with this situation. And all the shopping and the extravagance and the decadence and all of that was a sort of reaction to these terrible things which had happened to her which were not of her making.

En estas dos citas se resume la intención y el carácter reivindicativo del filme, donde claramente se retrata la situación complicada y humillante que María Antonieta experimentó en frente de todo el mundo. Su frivolidad se entiende como una reacción evasiva, más que una manifestación de su falta de placer sexual.

Sin embargo, para sorpresa de Coppola, esta película obtuvo reacciones tan dispares y polarizadas como el propio personaje de María Antonieta. El problema es que, a efectos prácticos, conviven varias percepciones de la reina a la vez. Según los intereses políticos y sociales de cada director, aparecerá una de las tres versiones distintas de María Antonieta que hemos comentado, tanto la conspiradora Austríaca de Renoir (1938), como la reina “celebrity” de Van Dyke (1938), o la mujer con todas sus luces y sombras que plasma Sofía Coppola (2006). Pero lo importante es que continuó la discusión que Chantal Thomas, Katherine Binhammer y Antonia Fraser, entre otras, comenzaron a nivel teórico y académico, trasladándolo al terreno cultural, a vista de todos. En los próximos apartados analizaremos la trayectoria de Coppola y estudiaremos la acogida de la crítica tan dispar, para luego centrarnos en el arte de esta obra maestra.

## 5. Sofia Coppola

### 5.1. Sofia Coppola: icono de estilo

La obra de Sofia Coppola se caracteriza por tener una sensibilidad estética y una visión artística personal, resultado de toda una vida de exploración creativa. Nació como Sofia Carmine Coppola, el 14 de mayo de 1971, en el seno de una familia aristocrática de Hollywood, siendo el cabeza de familia el ilustre Francis Ford Coppola, su mayor aliado. Su madre, Eleanor Coppola, realiza documentales, además de ser pintora. Además, es la que la llevaba a inauguraciones de galerías y le animaba a invertir en fotografía, ya que era un arte más accesible.<sup>33</sup> También está rodeada de actores, por ejemplo, su tía es Talia Shire, y sus primos, Nicolas Cage y Jason Schwartzman. De tal forma que la vida familiar de Sofia Coppola y la industria del cine iban de la mano.<sup>34</sup>

Sus primeros recuerdos son en Nueva York, sentada sobre las rodillas de Andy Warhol, y en los helicópteros que sobrevolaban la selva de las Islas Filipinas, donde su padre rodó *Apocalypse Now* (1979). George Lucas (con quien cofundó el estudio American Zoetrope en 1969), Steven Spielberg y Marlon Brando eran personajes recurrentes en su casa de Nueva York, y luego en el viñedo de su padre en Napa Valley, donde se mudaron a mediados de los años 70. En definitiva, gracias a él, tuvo grandes oportunidades para probar distintos ámbitos creativos. La pequeña Sofia apareció como personaje secundario en *Rebeldes (The Outsiders)*, (1983) y con diecinueve años como protagonista en la tercera entrega del *Padrino* (1990), una actuación tan criticada que confirmó que ese no era su camino. Sin embargo, destacó como estilista para el vestuario de *The Spirit of '76* (1990) y la secuencia de Francis Ford de *New York Stories* (1989), por lo que comenzó a demarcarse como un referente de estilo.

Sus estudios en CalArts le introdujeron a la pintura, pero desarrolló un especial interés por la fotografía, el diseño de moda y la música. Por ejemplo, el reconocimiento como estilista le impulsó a indagar en la industria de la moda como ayudante de Karl Lagerfeld para Chanel, además de realizar fotografías para *Vogue France* y *Allure*. A pesar de no tener éxito como

---

<sup>33</sup> “I would also go to art fairs with my mother. Mom encouraged me to start collecting photography because it was the more affordable art at that time.” (Gefter, 2018, p. 23).

<sup>34</sup> La mayor parte de la información de este apartado viene de una entrevista a Sofia Coppola realizada por Sean O’Hagan el 8 de octubre de 2006 en la sección de Film para *The Observer* (una revista dentro de *The Guardian*).

diseñadora en Chanel, en 1995 lanzó en Japón su propia marca junto a su compañera de clase Stephanie Hayman, llamada Milk Fed (Cook, 2006). No sólo eso, es conocida su amistad con Marc Jacobs, quien diseñó un bolso con su nombre y también apareció en un anuncio promocionando un perfume de la marca.

Además, la música le llevó a forjar amistades con músicos de rock indie alternativo de la época, como Sonic Youth, e incluso realizó vídeos musicales para White Stripes y Air. También es relevante su amistad con el director Wes Anderson y Zoe Cassavetes (hija del actor y guionista John Cassavetes), que con todo la catapultaron al título de referente cultural de la juventud de su tiempo. La revista *Vogue* publicó un artículo de Kristi Anderson, en 2016, donde se hace un repaso de los 11 estilismos de Sofia Coppola que ejemplarizan su estatus de un icono del estilo de los 90. Incluso más recientemente encontramos artículos en las que se la asocia a las tendencias de hoy en día, como sus clásicas bailarinas negras en punta (Romero, 2023).

Sin embargo, el título de “icono de estilo” (“90s icon and arbiter of cool”) ha sido una de las cuestiones más fácilmente criticadas de Sofia Coppola. Su círculo de amistades, referentes de la cultura juvenil de los 90, han recibido críticas incluso en el artículo de Sean O’Hagan de 2006 que nos ha servido de estructura en este apartado. Llama a ese círculo un “playgroup” (“compañía de teatro”), que se caracteriza por “defining some kind of hazy-youth cultural drift, the somnambulance of a generation raised on style, ironic pastiche and disengagement”. Sofia Coppola lo rebate diciendo que se pueden simplificar e interpretar las cosas para que se adapten a cualquier punto de vista. Pero, por otra parte, está de acuerdo en que se identifica más con formar parte de una estética más que de un movimiento, pero ella tiene su propio estilo y artistas de referencia.

Entre los referentes artísticos que admira están Godard, Truffaut y el “French New Wave”, pero matiza que le interesan por su individualidad. De esta manera, los vaivenes creativos de Sofia Coppola nacen de la búsqueda de una identidad propia definida a través de una visión artística personal.<sup>35</sup> Al final, en el transcurso de descubrir esta vocación artística, Sofia Coppola ha desarrollado su propio lenguaje cinematográfico en el que aún toda una vida de exploración creativa.

---

<sup>35</sup> “That’s all I try to do, find my own distinctive way of doing things.” O’Hagan, Sean *Sofia Coppola Film*, *The Outsider*, *The Guardian*, 8 de octubre de 2006.

## 5.2. Trayectoria cinematográfica de Sofia Coppola

La preparación de Sofia Coppola en los ámbitos de la fotografía, la moda y la música, junto a su experiencia en los sets de rodaje de su padre, ha dado como resultado una carrera como directora de cine que cuenta con 84 nominaciones, de los cuales fue galardonada con 63 premios, incluyendo el Oscar a Mejor Guion en 2003 por *Lost in Translation*. Las críticas por su imagen no han sido un impedimento para buscar la manera de plasmar su visión única, caracterizada por las composiciones milimétricas, los colores desaturados, el humor y los momentos incómodos en sus guiones, además de los momentos de silencio y contemplación, donde lo que predomina, ante todo, es la imagen.

Se han escrito numerosos artículos y libros sobre la obra de Sofia Coppola, como la antología de su trabajo audiovisual, hasta el año 2022, por Hannah Strong titulada *Sofia Coppola: Forever Young*. Pero para nuestro trabajo, interesa una publicación más reciente, del 2023: el libro *Sofia Coppola Archive, 1999-2023*. En él, la directora nos plasma con sus propias palabras toda su trayectoria cinematográfica y su metodología de trabajo. Consiste en una recopilación del material “behind the scenes” que sirvió para la realización de sus ocho películas, el cual incluye las imágenes de referencia, los *moodboards*, las fotografías que ella realizaba documentando los rodajes, bocetos, cartas y libros.

El libro incluye, además, una entrevista introductoria realizada por Lynn Hirschberg (2023, pp. 10-15), a través de la cual la directora explica la historia detrás de cada película. En el resto de los capítulos, uno por película, Coppola hace una breve introducción sobre el origen de cada una, tanto en relación a su momento vital, como en los conceptos y las personas clave que hicieron posible su realización; y le sigue todo ese conjunto de archivos, acompañadas en ocasiones por un comentario a modo de pie de foto. De esta manera, Sofia Coppola ilustra con palabras y nos narra en imágenes lo que sucedió detrás de las cámaras.

### 5.2.1. Sus inicios: *The Coming of Age Trilogy*

Al hablar de su trayectoria<sup>36</sup>, empieza agradeciendo a los fotógrafos, Paul Jasmin y Fumihiro Hayashi, por su apoyo. Fueron los mejores profesores para guiarla durante sus estudios de Bellas Artes en CalArts, en un momento cuando le costaba encontrar el lugar donde realmente encajaba como artista. Después de sus intentos fallidos como pintora, comenzó trabajando para Hayashi en su revista *Dune*.

La transición al séptimo arte comenzó en 1998, cuando realizó un corto sobre una joven adolescente intentando encontrar su lugar en la compleja jerarquía social de “middle school.”<sup>37</sup> A pesar de la presión y los nervios que sentía por ser su primera experiencia como directora, sus conocimientos en fotografía, diseño y música fueron de gran ayuda para componer esta primera obra. Al saber un poco de cada ámbito se encontró con que sabía cómo organizarlos para crear lo que tenía en mente (Coppola, 2023, p. 11).

Al poco tiempo, leyó *Las vírgenes suicidas*, la novela escrita en 1993 por Jeffrey Eugenides. En sus propias palabras conectó con la historia porque se sentía identificada con su propia experiencia adolescente, leyendo revistas, soñando despierta... y así encontró su vocación como directora.<sup>38</sup> De tal manera que cuando descubrió que Chris y Roberta Hanley (productores de cine independiente) tenían los derechos reservados para realizar una película basada en el libro, no dudó en ofrecer su guion. En cuanto el director original dejó el proyecto, le dieron la oportunidad a la joven Sofía Coppola en el verano de 1998, en Toronto.

La novela trata sobre las cinco bellas hermanas Lisbon, que viven bajo la opresiva vigilancia de sus padres ultraconservadores, en un suburbio estadounidense de los años 70. La historia, narrada por un grupo de vecinos fascinados por ellas, se centra en los misteriosos y trágicos eventos que llevan al suicidio colectivo de las chicas. Los narradores, ahora adultos, reconstruyen los recuerdos fragmentados y las pistas que dejaron las hermanas, explorando la belleza, el dolor y la sexualidad (Lux) de su adolescencia. En la correspondencia con Coppola,

---

<sup>36</sup> “Coppola has called *Marie Antoinette* the last chapter of a trilogy that began with *The Virgin Suicides* (1999) and *Lost in Translation* (2003) about young women marooned in that treacherous and elusive developmental terrain between adolescence and womanhood.” (Diamond, 2011, p. 207-208).

<sup>37</sup> “Middle school” es equivalente a 1º y 2º de la ESO en España, entre la edad de 12 y 13 años.

<sup>38</sup> “I remember my own life as a teenager: spending so much time in my room, daydreaming, looking at pictures in magazines, and talking on the phone. (...) I didn’t know I wanted to be a director until I read *The Virgin Suicides* and saw so clearly how it had to be done.” (Coppola, 2023, p. 11).

Jeffrey Eugenides, el autor, admira la manera en que fue capaz de completar la historia de las cinco hermanas que los chicos sólo podían imaginar (Coppola, 2023, p. 24). En definitiva, la experiencia personal de Coppola ayudó a completar la historia.

De especial relevancia para nuestro proyecto es la manera en que se plasma su metodología de trabajo. Por una parte, se confirma la importancia de la imagen dentro del propio proceso de creación de la directora, empezando por las imágenes de referencia como punto de partida (fig. *Fotografía de Bill Owens de su libro Suburbia*, Coppola, 2023, p. 85), un recurso que utilizará para toda su obra, tal y como afirma en su comentario (2023, pp. 38-39).<sup>39</sup> Además, su ejemplar del libro de *Las vírgenes suicidas* todavía conserva las partes de diálogo que utilizó directamente en el guion (2023, pp. 74-75). Esto fue una recomendación muy sabia del propio Eugenides que dejó sus notas en el borrador que le envió Coppola para su revisión (2023, p. 35). Así empezó Coppola adaptando libros a guiones, y de la misma forma lo veremos en *Marie Antoinette* (2006), *La seducción* (2017) y *Priscilla* (2023), incluso en *The Bling Ring* (2013) vemos el artículo de *Vanity Fair* de inspiración subrayado (2023, pp. 277-278).

Otro aspecto que destaca la entrevistadora es la elección de Kirsten Dunst como protagonista. Su aparición en *Entrevista con el vampiro* (1994) le impresionó por su capacidad de evocar y expresar sentimientos tan profundos, con apenas 11 años de edad. La actriz tenía 16 años cuando Coppola la conoció, igual que los chicos tenían edad adolescente y sus voces cambiaron al final de la película. La autenticidad de las edades de los actores era de vital importancia para ella, ya que sólo así se podía plasmar su visión de la historia. Dunst será una actriz recurrente en sus películas, encarnando a María Antonieta en 2006 y en *La seducción* en 2017.

Más adelante revelará que el casting es una de las mejores partes de su trabajo. En el rodaje de *Somewhere* (2010), por ejemplo, conoció a Elle Fanning, que se convertiría en otra de sus musas (repetirá en *La seducción* en 2017). Lo que más le gustaba de la actriz era que se comportaba como “una niña de verdad” (“She was a “real kid” - not a mini-adult”); algo poco común en sus círculos y en nuestros tiempos (Coppola, 2023, p. 14). De esta manera, en *Las*

---

<sup>39</sup> Para ampliar sobre la inspiración de referencias fotográficas se puede consultar la entrevista con Philip Gefter de 2018, en la que explica las fotografías y artistas principales que sirvieron de fundamento estético para sus películas hasta *La seducción* (2018). Para las referencias de vestuario de Priscilla (2023), se puede consultar el artículo de Hanna Jackson para Vogue, el 31 de octubre de 2023.

*vírgenes suicidas* podemos ver cómo se forjan su método de trabajo y las características de sus películas que se convertirán en sus señas de identidad.

A pesar de que, actualmente, haya una nueva generación que la ha descubierto y el éxito en el Festival de Cannes de 1999, de *Las vírgenes suicidas*, la película apenas tuvo reconocimiento en Estados Unidos, por el tema controvertido del suicidio (Coppola, 2023, p. 12). Todo cambió en 2003 con *Lost in Translation*, para la cual ganó en ese año el Oscar a Mejor Guion Original, además de la nominación a Mejor Película y ser la primera mujer en recibir una nominación a Mejor Dirección.

Como bien apunta la entrevistadora Lynn Hirschberg, es una película donde se plasma tanto el punto de vista de Bob Harris (Bill Murray) y Charlotte (Scarlett Johansson) (Coppola, 2023, p. 12). Ella es la joven fotógrafa atrapada en el hotel Park Hyatt Tokyo con un esposo ausente e indiscreto, que encuentra un refugio en su amistad con el aclamado actor Bob Harris, que está en mitad de una crisis de madurez. Su complicidad ofrece momentos tiernos, a la vez que tragicómicos, en una avalancha de imágenes de la frenética ciudad de Tokio, que contrastan con la homogeneidad estética de los hoteles. Según Coppola, los hoteles se convierten en microcosmos, donde siempre se ven las mismas personas pasar y una comienza a preguntarse qué historia tendrán detrás. Había pasado mucho tiempo en su infancia por los rodajes de su padre en los hoteles, observando a la gente pasar en los lobbies, imaginándose personajes a partir de ellos (Coppola, 2023, p. 12).

*Lost in Translation* (2003) fue una historia que empezó a escribir tras su estancia en Tokio (“in my twenties”), en la época en que emprendió su línea de moda y cuando sacaba fotografías para la revista *Dune* de Hayashi. Se acababa de casar con el director Spike Jonze y el guion nació de ideas que iba anotando en su “yellow notepad” incluso mientras realizaba *Las vírgenes suicidas*. En parte, se identificaba con el personaje de Bill Murray, una persona reconocida pero perdido en la ciudad de Tokio y atrapado en un matrimonio infeliz, a la vez que se imaginaba a sí misma desahogándose con él (Coppola, 2023, p. 12).

El reto era mucho mayor, pues al realizar un guion original no se tiene el apoyo de una historia de éxito garantizado, pero recordó las palabras de su padre, Francis Ford Coppola, sobre los valores del cine de autor: lo más importante es que la película tenga una visión

personal, así es cómo uno se convierte en artista. "What's the whole point of doing a movie unless it's something only you could make?" (Coppola, 2023, p. 12).

En efecto, su lenguaje cinematográfico evolucionó y aquí empezaron a consolidarse sus características más reconocibles: los elementos autobiográficos (en este caso, de su estancia en Tokio); las imágenes milimétricamente compuestas; el ritmo pausado que invita a la contemplación de dichas imágenes; el juego de luces y de reflejos en ventanas y otras superficies; utilizar de referencia otras obras artísticas como la imagen inicial, Figura 3 (2003) inspirada en los cuadros de John Kacere<sup>40</sup>, Figura 4 (1977); el guion con momentos cómicos, a la vez que incómodos; y el gusto por las imágenes desaturadas. De hecho, en *Lost in Translation* (2003) se ve claramente que, a pesar de que Tokio sea una ciudad llena de color, no aparecen brillantes en la película. La única excepción más colorida fue su siguiente producción, de 2006, *Marie Antoinette*. En la entrevista de *Aperture*, realizada por Philip Geffer en 2017, dice que es la única película donde el color está más fuertemente saturado, porque ella se adapta al "subject matter", según las necesidades creativas y comunicativas de la historia.<sup>41</sup>

La inspiración para su próxima aventura cinematográfica vino al leer la biografía de Fraser (2001) sobre María Antonieta, cuando se estremeció al ver que la chica sólo tenía catorce años cuando la enviaron a Versalles. Esto le recordó a su propia adolescencia, cuando ella escuchaba a los "New Romantics", que tenían una estética del siglo XVIII reinterpretada en los años 80. Quería plasmar la historia de María Antonieta en un estilo parecido, para darle vida al acercarla a los códigos actuales, sin la pátina amarronada típica de las películas históricas.<sup>42</sup>

Por otra parte, el proceso de creación tomó la forma de nuevos retos para la joven directora: un gran elenco, un vestuario y caracterizaciones complejas, e incluso contaban con un elefante en el rodaje. Además, era la primera vez que permitían a alguien rodar en el Palacio de Versalles: "It was exciting, it was fun, but also exhausting. After *Marie Antoinette* I just

---

<sup>40</sup> Tal y como explica en su libro de 2023, *Sofia Coppola Archive* (pp. 97-98).

<sup>41</sup> SC: "Usually, I love not very saturated colors. That's something in my films—I always want low contrast. But not always. It depends on the subject matter because when we made *Bling Ring* it was really garish, and it was this awful kind of *Us Weekly* subject." (Geffer, 2018, p. 26).

<sup>42</sup> "When I read Lady Antonia Fraser's biography, I thought, "Oh my God - she was only fourteen!" That made me want to make the film about teenagers, and when I was a teenager I loved the eighteenth-century style of the New Romantics. So, I wanted *Marie Antoinette* to be in that style and the opposite of a dusty Masterpiece Theatre version of history. I wanted it to feel alive - like you were there with these people, and not at arm's length." (Coppola, 2023, p. 13).

wanted to go back to two characters in a hotel.” (Coppola, 2023, p. 13). Lo que es innegable de la película es la calidad de su producción, gracias al esfuerzo creativo de todas las partes colaboradoras. Pero la joven directora pagó un precio alto por este riesgo creativo.

Con *Lost in Translation*, Sofia Coppola se había ganado en relativamente poco tiempo el respeto de la Academia de Hollywood como directora. Para su próxima película, en sus propias palabras: “I thought I’d cash in my make-whatever-you-want-next ticket and do *Marie Antoinette*” (Coppola, 2023, p. 13); lo cual quiere decir que tenía carta blanca para crear lo que quisiera. De ninguna otra forma una película como *Marie Antoinette* (2006) podría haber tenido el alcance que tuvo, ni causar tanta polémica. Tres años atrás habían aceptado a esta joven directora en el Directors Guild. ¿Cómo había sido capaz de hacer esto? La imagen hiperfeminizada y superficial (sólo en apariencia) de la historia de la reina María Antonieta (¡sin ni siquiera mostrar su ejecución!) causó una crítica y una oposición tan feroz, que todavía reverbera en el aire ese violento rechazo de los mismos que la habían acogido con los brazos abiertos. Causó desconfianza, lo cual es difícil de recuperar.

Sin embargo, al mostrar la película a un grupo de amigos artistas, la directora recuerda el comentario de John Currin, que le dijo que había hecho un autorretrato como María Antonieta. “Someone gets it!” (Coppola, 2023, p. 13), y es que la directora confirma que se sentía identificada con la protagonista, tal y como le aseguró a Lady Antonia Fraser cuando le comentó sobre el proyecto que quería hacer.<sup>43</sup> A la historiadora, al igual que a Harold Pinter, su esposo y premio Nobel de Literatura, les maravilló el resultado.<sup>44</sup> De hecho, en su estreno en el Festival de Cannes de 2006, los abucheos se entremezclaban con la ovación de aplausos e incluso llegó a ganar el Oscar a Mejor Vestuario en 2006.

En el próximo apartado indagaremos sobre lo que denominamos *La polémica mirada de Coppola*, tratando de responder a la pregunta: ¿por qué *Marie Antoinette* causó reacciones tan dispares? Ya hemos respondido en parte a esta pregunta en el primer capítulo de este

---

<sup>43</sup> “I know I will be able to express how a girl experiences the grandeur of a palace, the clothes, the parties, rivals, and ultimately having to grow up. I can identify with her role of coming from a strong family and fighting for her own identity. Your book is full of life, not a dry historical drama and this is what I want to bring to the film interpretation.” (Coppola, 2023, p. 142).

<sup>44</sup> “Lady Antonia Fraser, who has become friends with Coppola since the director purchased the rights to her myth-puncturing biography, can't see what all the fuss is about either. 'I love it,' she trills, 'It doesn't deviate from the story, but nor does it copy the book slavishly. It's Sofia's vision of Marie Antoinette. My vision was within the covers, hers is in the images on the screen. I enjoyed it enormously and so did Harold [Pinter].’” (O’Hagan, 2006).

trabajo, en cuanto al efecto que tiene el tema de María Antonieta, última reina de Francia, en los ciudadanos franceses. Pero, como explicamos más adelante, lo femenino va a ser un punto de crispación que determina en gran medida la recepción de la obra de Sofia Coppola.

En todo caso, como bien señala la directora en su entrevista, era una película que todavía no había encontrado a su público.<sup>45</sup> Tanto *Las vírgenes suicidas* (1999), como *Marie Antoinette* (2006) con el tiempo han logrado alcanzar mayor reconocimiento. Sin embargo, tras su tercera película, Sofia Coppola dudaba si iba a realizar más. Después de dar a luz a su hija Romy, se retiró por un tiempo, “I was so worn out” (Coppola, 2023, p. 13). Se quedó en París con su hija y su marido Thomas Mars (cantante del grupo Phoenix, del que se enamoró durante el rodaje en Versalles).

### 5.2.2. Películas post-*Marie Antoinette*

Mientras rodaba un anuncio para Dior, mantuvo una conversación con el gran cineasta Harris Savides sobre las mejores y peores partes de rodar películas. Ahí surgió la idea de crear una película minimalista, con el menor número posible de planos y de historia, con el objetivo de abordarlo de una manera más poética y sutil. Y así es cómo empezó a escribir en París el guion para *Somewhere* (2010), una película sobre la paternidad y maternidad en la cultura americana. Como madre primeriza, se preocupó cuando leyó sobre el fallecimiento de Heath Ledger y la manera tan fatídica en que la fama podía llegar a aislar a alguien. Volver a rodar en un hotel, fue una experiencia renovadora (“a palate cleanser”) (Coppola, 2023, p. 14).

Sofía Coppola considera su siguiente filme, *The Bling Ring* (2013), un “cautionary tale”. Se estremeció con la noticia en *Vanity Fair* de Nancy Jo Sales en marzo de 2010, donde se informaba de unos adolescentes robando las mansiones de *celebrities* como Paris Hilton, entre otros. Aprovechaban los momentos que se quedaban sus casas vacías durante sus viajes, cuyos itinerarios se publicaban en Internet (Coppola, 2023, pp. 278-279). Le hizo pensar a Coppola que su cultura empezaba a cambiar, lo que no sabía era que no era una moda pasajera.

---

<sup>45</sup> “It’s good to remember that sometimes things don’t land well at first - especially if they are unusual for the time - and over time can get appreciated in a different way. I always think it’s good to follow your heart.” (Coppola, 2023, p. 13).

Ella había crecido en un tiempo cuando se buscaba la privacidad, antes de que nuestras vidas se consumieran por las redes sociales. (Coppola, 2023, p. 14)

Normalmente rodaba películas con una estética que le agradaba, pero en este caso, a pesar de los momentos cómicos, fue difícil rodar un tema tan turbio como el mundo de la noche. Le parecía deprimente. No obstante, fue interesante explorar el cinismo de un mundo que le causaba curiosidad pero del que no quería formar parte (Coppola, 2023, p. 14). Por primera vez rodó en digital en Los Ángeles, para representar y adaptarse mejor a la historia (Coppola, 2023, p. 275).

Son dos películas que, como era de esperar, han pasado más desapercibidas después del desenlace de *Marie Antoinette* (2006). No sólo eso, junto a su séptima película, *On the rocks* (2020), a pesar de tener elementos autobiográficos de Coppola, son las que menos se asocian a su marca personal y las que causan menor impacto mediático y comercial.

De hecho, la manera despectiva en que Sean O'Hara habla de Sofía Coppola en el artículo del 2006 para *The Guardian*, contrasta con el tono de admiración de la entrevista que le realizó Guy Lodge en la misma editorial 11 años después, para el estreno de *La seducción* (*The Beguiled*, 2017). Tras esta película, volvió a ganar relevancia como directora y se consolidó su marca como creadora de películas narradas desde el punto de vista femenino.

La idea para realizar *La seducción* (2017) surgió, de nuevo, de una semilla conversacional, con su amiga y productora Anne Ross, que bromeó diciendo que ella debería de hacer una adaptación de la película realizada por Don Siegel en 1971. Por sus principios, jamás haría un “remake”,<sup>46</sup> pero cuando leyó la novela homónima de Thomas Cullinan de 1966, quiso hacer una reinterpretación de la historia en su propio estilo. El enfoque de Coppola es muy distinto, pues narra la historia desde la perspectiva femenina, en lugar de la masculina (Coppola, 2023, p. 14). De tal manera que el soldado yankee herido en la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865) ya no es una víctima, sino el agresor de las damas sureñas que lo acogieron en su colegio hasta que se recuperara de su herida de guerra.

La siguiente película, *On the Rocks*, se estrenó en 2020 en pleno confinamiento debido a la pandemia de COVID19. Es una película tragicómica, que la unió con Bill Murray de nuevo

---

<sup>46</sup> “Not a remake but a reinterpretation. ‘Remake’ is like a bad word in our family. I would never.” (Lodge, 2017).

y, en esta ocasión, con Rashid Jones como su “alter-ego”. Su intención era de crear una historia de padre-hija, al más estilo de *The Thin Man* (Van Dyke, 1934), en el que la hija está pasando por una crisis de pareja, pero su “martini-drinking playboy dad” viene al rescate (Coppola, 2023, p. 14). Entre la situación crítica de confinamiento y el tema alejado de las expectativas puestas sobre su cine, apenas ganó reconocimiento y, de hecho, a día de hoy es la única película incapaz de verse en ninguna plataforma de *streaming* en España.

Su proyecto más reciente fue *Priscilla*, de 2023. En él, Coppola se basa en la autobiografía escrita por Priscilla Presley en 1983, llamada *Elvis and me*. En el libro, ella habla de su experiencia en Alemania como hijastra de un militar de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos, después de que su madre se volviera a casar. Su historia de amor con Elvis comenzó cuando se conocieron en una fiesta de la base militar en Alemania, donde él también estaba destinado. Una de las cosas más llamativas de esta historia es que ella tenía 14 años de edad en ese momento y él 24. Con el tiempo, Elvis convenció a sus padres de que la dejaran ir a su mansión Graceland, en Memphis, donde ella terminaría sus estudios de bachillerato en un colegio católico, mientras él se iba a grabar películas en Los Ángeles. Priscilla pasó su adolescencia y juventud encerrada en Graceland, sin que Elvis le diera permiso para trabajar y debía vestirse y maquillarse como él decía.

Sofía Coppola veía similitudes entre la historia de María Antonieta y Priscilla, pero en Graceland en lugar de Versalles (Coppola, 2023, p. 14). Se fascinó con la intensa sinceridad con la que Priscilla relataba su historia, de una niña que pasa por todas las etapas hasta llegar a ser mujer, pero en un ambiente tan aislado y particular como Graceland. También admiraba la manera en que consiguió construir su propia identidad, alejada de ese ideal que Elvis quería imponer (Coppola, 2023, p. 399).

Con esta producción Sofía Coppola recuperó por completo la confianza, porque volvía a un terreno conocido, parecido a producciones pasadas. Sin embargo, no pudieron grabar en la mansión original, por lo que rodaron tres semanas en una recreación de Graceland y Alemania en Toronto. La producción contaba con colaboraciones estelares, como, la casa de Chanel, que originalmente diseñó el traje de novia de Priscilla (Coppola, 2023, p. 460-461), y lo fabricó de nuevo para la grabación; Fabrizio Viti diseñó unos zapatos idénticos a la época y Valentino realizó los jerséis de lana italianos de Elvis. Aquí, Sofía Coppola volvió a deleitarse

con la fotografía y documentación de su trabajo y disfrutó recreando visualmente aquel periodo (Coppola, 2023, p. 14).

En el último capítulo del libro de los archivos de Coppola, dedicado a *Priscila* (2023) (2023, p. 398-479), aparece un conjunto de imágenes que nos recuerdan a la gran trilogía inicial de “coming of age”. Aparecen de nuevo aquellas imágenes de garabatos de cuadernos de colegiala que nos remonta a *Las vírgenes suicidas* (Coppola, 2023, 32-33 y 408), las escenas de la protagonista atrapada mirando a través de la ventana (un recurso recurrente en su cine); o las escenas solitarias en la bañera que simbolizan la soledad.<sup>47</sup> Con esta película volvió a sus inicios, con la seguridad de realizar producciones de calidad y tratar el tema con el mayor respeto posible.

Coppola concluye la entrevista con las palabras que resumen su obra: siempre hay una mujer buscando su lugar en el mundo y la manera de navegarlo.<sup>48</sup> Una vez que encuentra las respuestas de la situación que la atrapaba, todas sus historias acaban con un viaje, ya sea en forma de un vuelo de vuelta, o en coche, o en carruaje, que los transporta al siguiente capítulo de su vida. Este es el origen creativo y la base narrativa de Sofia Coppola, quien espere algo distinto quedará irremediabilmente decepcionado.

### 5.3. La polémica mirada de Coppola

En el apartado anterior vimos el método de trabajo de Coppola y su proceso creativo. Por una parte, se nutre de imágenes iniciales y después compone las secuencias de las mismas, que visualiza junto a una banda sonora que acompaña la narración a través de la ambientación musical. Según la historia que esté contando, varía el tono, el tipo de música y las imágenes de referencia. Como ya hemos visto, el mínimo común múltiplo de su obra es que “there is always a world and there is always a girl trying to navigate it” (Coppola, 2023, p. 15). Si consideramos su obra filmica entera, más bien se trata de una “persona” que intenta encontrar su lugar en el mundo, porque también aparecen hombres que se encuentran en el mismo lugar (*Somewhere*

---

<sup>47</sup> Dos características que se recogen en el artículo de la escritora y crítica de cine y televisión Emily Yoshida, el 10 de noviembre de 2023 en el *New York Times*.

<sup>48</sup> “Across my films, there is common quality: there is always a world and there is always a girl trying to navigate it. That’s the story that will always intrigue me” (Coppola, 2023, p. 15).

[2010] y *Lost in Translation* [2003]). Esta generalización femenina de su obra es un reflejo de la manera en que su obra ha sido recibida a lo largo del tiempo.

Belinda Smaill defiende que la recepción de la crítica del cine de Sofia Coppola está condicionada por la imagen de la directora, que, anteriormente, hemos definido como icono de estilo de los 90. Al estar asociada a revistas como *Vogue* y rodearse de los diseñadores y los músicos alternativos más *hip* de la época, se consolidó su imagen de “socialité diletante” (2013, p. 151). Esto, unido a su estilo autobiográfico en clave posfeminista, ha perjudicado su credibilidad como directora de cine independiente o de culto.<sup>49</sup>

En el momento en que Smaill publicó su artículo, en 2011 (aunque se cite como 2013), Sofia Coppola había realizado solamente la mitad de su repertorio, pero ya había notado la manera en que su obra se recibía a través de dos filtros, uno, por su posición privilegiada y, otro, por su condición de mujer. Lo argumenta en un primer lugar con la reseña negativa de David Jenkins, que utiliza la posición privilegiada de socialité como un déficit más de la película *Somewhere*, de 2010. Sin embargo, esto no explica su éxito rotundo en 2003 con *Lost in Translation*, cuando ni ser mujer, ni un icono de estilo impidieron su gran acogida por la crítica e incluso un lugar en el Directors Guild.

En mi opinión, algo que no advierten ni Smaill en su artículo, ni Sofia Coppola en su libro, es la gran diferencia en la manera que se hablaba de su cine antes y después de *Marie Antoinette* (2006). A partir de esta película, su cine se convirtió en sinónimo de la feminidad, la cual tiene el efecto adverso de la misoginia en algunos ámbitos. La consolidación de su nicho se refleja indudablemente en los beneficios en taquilla de cada película, que muestran una tendencia favorable a las películas más femeninas de Sofia Coppola, tras el éxito arrollador y

---

<sup>49</sup> “My interest here is, rather, in unraveling how Coppola’s particular admixture of biography and cinematic style (within the given industrial context), has led to significant success and also to derision and reproach. Coppola’s important position as a female director of independent features, specifically her unique position as a successful woman working in the masculinized arena of independent Hollywood, and her place within a lineage of women’s cinema, is frequently elided in discussions of her success and style” (Smaill, 2013, p. 149).

sin parangón de *Lost in Translation* (2003).<sup>50</sup> El origen de esta tendencia se debe a la predominancia del punto de vista femenino de *Marie Antoinette* (2006), frente a la presencia equilibrada de la perspectiva masculina y femenina en sus primeras obras.

Por ejemplo, *Las vírgenes suicidas* (1999) está narrada por el grupo de chicos adolescentes vecinos de las hermanas, de manera que la aportación de Coppola desvela el misterioso punto de vista femenino de la historia, que supone un enigma constante para ese grupo de adolescentes coprotagonistas de las hermanas Lisbon. En *Lost in Translation* (2003), hay dos personajes principales, un hombre y una mujer, en situaciones personales similares, lo cual amplía el rango de personas que se pueden sentir identificadas con sus historias.<sup>51</sup> En otras palabras, no son películas “only for girls and gays” (Travers, 2006), como se solía decir de *Marie Antoinette* (2006).

En una entrevista con Kirsten Dunst, la actriz describió la película como una historia de emociones, más que de hechos (O’Hagan, 2006), y en efecto, somos espectadores de la experiencia interna de esa chica de catorce años recién llegada a Versalles. Esta efervescente feminidad adolescente contrasta con el estilo y los temas de *Lost in Translation* (2003), en el que Sofia Coppola, a pesar de su condición de mujer, se identificaba tanto con el personaje masculino, Bob Harris (Bill Murray), como con el femenino, Charlotte (Scarlett Johansson) (Coppola, 2023, p. 12).

En este caso, vemos una evolución de los personajes en Tokio, una ciudad extraña, sobre la que proyectan su desasosiego vital. La actitud arrogante e impaciente de Bob Harris hacia todos los aspectos “extranjeros” de la ciudad, contrasta fuertemente con su actitud al final de la película, donde se vuelve un personaje más amable y afectuoso, agradecido de la estancia tan agradable que le han proporcionado. Esta evolución muestra el proceso de madurez y de

---

<sup>50</sup> A partir del 2006 se refleja en la taquilla el éxito que han tenido las películas narradas desde el punto de vista femenino: *Marie Antoinette* (2006) *La seducción* (2017) y *Priscila* (2023), ganaron a nivel global 60 millones USD, 27,8 millones USD y 33 millones USD, respectivamente; mientras que *Somewhere* (2010) y *The Bling Ring* (2013) ganaron globalmente 15 millones USD y 20 millones USD, respectivamente. Las circunstancias únicas en las que se estrenó *On the Rocks*, en 2020, durante el confinamiento de la pandemia de COVID19, no se puede valorar objetivamente su éxito en taquilla. De todos modos, los números indican el favor del público a la temática femenina frente a otras, especialmente, desde el éxito de *Lost in Translation*, que ganó 118,7 millones USD en 2003. No quiere decir que comparemos la calidad de su obra con su comercialidad, sino el nicho comercial en el que se ha posicionado la directora. Esta información se refleja con más detalle en el Apéndice D del documento.

<sup>51</sup> Somos conscientes de que hay personas que no se adscriben a estas categorías cisgénero, pero en el cine de Sofia Coppola no hay un discurso ni una temática queer a la que podamos hacer referencia.

aceptación de una situación personal complicada, gracias a la complicidad desarrollada con Charlotte, que también se siente sola, atrapada en un matrimonio “lost in translation”. Acompañados en su soledad, empiezan a crecer como personas y se dan cuenta de que lo extraño y lo que les hacía sufrir no era el lugar, sino, su propia insatisfacción personal. Desde aquí defendemos que parte del éxito de esta película se debe, precisamente, a que en esta reinterpretación del melodrama (Smaill, 2013, p. 156) aparecen cuestiones que todo el mundo ha experimentado en algún punto de su vida: el “coming of age”, la crisis de madurez, el desamor y la soledad. El punto de vista mixto favorece que estos temas sean accesibles a la mayoría. Se consolidó así en un clásico que ganó merecidamente el Oscar a Mejor Guion en 2003. Sin embargo, el caso de *Marie Antoinette* (2006) era mucho menos fácil de digerir en el momento de su estreno.

Anna Rogers enumera las críticas más negativas de la obra de Coppola en su monografía de 2018, que describen su película de 2006 como una tartaleta cinematográfica y un precioso suflé, vaporoso y carente de sustancia.<sup>52</sup> No obstante, hay reseñas, como la de Peter Travers para la revista *Rolling Stone* (octubre 2006), que fueron conscientes de esta realidad. Comienza mencionando a las críticas que la llamaban “frillery” y “for girls and gays”, lo cual, en sus propias palabras: “makes it challenging for a guy to do her a solid. But here goes.” Expresado de manera coloquial, ilustra el problema de la objetividad de la crítica masculina de esta película. Sin embargo, Travers hace una crítica sorprendentemente equilibrada, y le da una valoración de 3,5 estrellas sobre 5. Admira la manera única en la que Sofia Coppola captura “girlhood” y la innovación de realizar un biopic con códigos modernos, halagando el precioso mundo que crea (“It’s a pleasure”).<sup>53</sup> Aun así, Peter Travers representa una excepción, pues la mayoría de críticas coetáneas realizadas por hombres, en efecto, no le hacen ningún favor a Sofia Coppola.

---

<sup>52</sup> “Tedious vacuity” and ‘uncritically rendered’; 1 ‘a day-dreamy and gorgeous-looking soufflé’; 2 ‘this is like a manicurist claiming to capture the inner experience of your pinkie’; 3 ‘it’s only for girls and gays’; 4 ‘one of the daftest things I have seen for a long time’; 5 ‘no weight, depth or particular story’; 6 ‘shallow’, ‘superficial’, ‘psychologically diffuse’, ‘vague’, ‘vacuous’, ‘no depth’ and ‘blank’. 7 (...) her oeuvre is frequently likened to cinematic pastry, a delightful cream puff, full of delicious air but lacking in meaty (and masculine) substance (a metaphor critics employed with alarming alacrity with regard to *Marie Antoinette* [2006])” (Rogers, 2018, pp. 4-5).

<sup>53</sup> “By tossing in American slang, rock music (New Order and Bow Wow Wow) and eclectic acting styles, she’s crashing through the barriers of centuries and stuffy Hollywood biopics to give us a palpable sense of Marie moving through the temptations of flesh and spirit before history boxed her in. (...) Coppola creates a luscious world to get lost in. It’s a pleasure” (Travers, 2006).

Por lo general, ese “placer” que describe Travers, no se recibió como una delicia visual que favorece a la narración, sino, más bien se confunde forma con contenido. Según Rogers, la connotación frívola del placer visual está difundida por la crítica masculina y la teoría del cine. La autora defiende que estas disciplinas se han dedicado a condenar cualquier embellecimiento en el cine porque está asociado a lo femenino, y por tanto, es incompatible con la sustancia y el contenido. Según Rogers, esto refleja la postura misógina de estos detractores, y se apoya en Galt para señalar la manera en que la retórica del cine ha denigrado la decoración hasta el punto de que cualquier ornamentación en pantalla debe considerarse “false, shallow, feminine, or apolitical” (Galt, 2011, p. 2) (Rogers, 2018, p. 5). Varios críticos de cine al escuchar la palabra “precioso”, lo asocian a un público poco sofisticado y a un filme que carece de complejidad.<sup>54</sup>

Sin embargo, en su análisis feminista de la obra de Coppola, Rogers pone el foco, precisamente, a la superficie, porque es la que nos transporta a un significado más profundo. De no hacerlo así, el mensaje que nos trata de transmitir Coppola se pierde completamente. Smaill, por su parte, compara este fenómeno con las críticas del cine independiente de Claire Denis. En la investigación realizada por Judith Mayne sobre la obra de Denis, defiende que la estética (lo visual) de su cine se confunde con una intención de innovación formal y de belleza, en lugar de un medio para narrar visualmente una historia. La realidad es que los personajes pertenecen a un mundo mucho más complejo de lo que parece. De igual manera ocurre con Sofía Coppola, donde cada composición y detalle en pantalla ha de ser analizado cuidadosamente, pues son los elementos que completan el significado de su cine.

### 5.3.1. Más allá del posfeminismo

A pesar de estar tan asociada a la feminidad, Sofía Coppola no considera su obra como “cine de género”, pues narrar una historia desde el punto de vista femenino no es equivalente a una

---

<sup>54</sup> Chris Robé (2009) describe algo parecido entre la manera en que se denigra el *costume drama*, comparando la crítica de *Marie Antoinette* (Van Dyke, 1938) y *La Marsellesa* de Renoir (1938). La tragedia del fallecimiento de Bomier, se intensifica porque nunca pudo declarar su amor y pedirle matrimonio a su amada, algo que los críticos progresistas ignoran porque el romance distraería de la “seria” labor propagandística de la película.

denuncia feminista.<sup>55</sup> Smaill hace un análisis comparativo que esclarece la compleja situación en la que se sitúa el cine de Coppola.

Por una parte, no encaja en el grupo coetáneo de mujeres directoras independientes, porque éstas tendían al realismo social (Smaill, 2013, p. 156) y se orientaban al cine de género.<sup>56</sup> Este grupo de directoras, realmente, surge por el vacío de política de género que se creó en “Indiewood”, un término acuñado por Geoff King que designa al grupo de directores, generalmente hombres, de cine independiente que a partir de los años 60 busca alternativas al cine comercial de Hollywood. De tal manera que producciones más femeninas como la comedia romántica, el melodrama o el *costume drama*, se asocian sobre todo a Hollywood.<sup>57</sup>

En otras palabras, la obra de Sofia Coppola no es fácil de categorizar, pues ha tratado temas asociados al cine de Hollywood, pero con el objetivo de desarrollar su propia visión artística única y personal, característica del cine independiente o de culto (Coppola, 2023, p. 13), sin compartir el realismo social de otras directoras independientes.

De hecho, Smaill defiende que Sofia Coppola se separa de la categoría de cine de género porque su estilo personal refleja un pensamiento posfeminista (descrito por Angela McRobbie en 2004), en cuanto a que la segunda ola de feminismo (previa) se considera una cuestión irrelevante y las preocupaciones de la mujer se centran en sus aspiraciones individuales. En el posfeminismo la femineidad de la mujer se define por el empoderamiento personal y la capacidad de elección (dos cuestiones que se consiguieron gracias al feminismo), dejando en un segundo plano las complejidades de la lucha de poderes y la desigualdad en un sistema

---

<sup>55</sup> Por ejemplo, en la entrevista realizada por Guy Lodges en 2017 dice: “From its female gaze to its dusty-rose palette, the film is certainly feminised – but did Coppola intend it as a feminist work, as some critics claim it is? “I don’t love that labelling myself,” she says. “I’m happy if other people see it that way, but I just see it as having a female perspective, which isn’t always the same thing to me.”

<sup>56</sup> Como las que enumera Smaill: Lisa Cholodenko, Kimberley Peirce, Rose Troche, Catherine Hardwicke, Nancy Savoca y Debra Granik (2013, p. 154).

<sup>57</sup> “King describes, in his discussion of “Indiewood” cinema, how cultural products constructed as alternative to the mainstream have, since the 1960s, been commodified in ways that are sold as “hip” and “cool” and produce a form of “hip consumerism” (Geoff King 2009, p. 15). He notes that this is very much a part of the Indiewood industry and that what is commodified “can be a mix of cultural and sub-cultural capital, the latter suggesting forms that can carry cachet as a result of not being officially sanctioned but seen as existing in some kind of opposition to the mainstream” (King 2009, p. 15). Addressing a more discerning viewer, seeking “alternative” cultural signifiers (...) This maximization of indie culture has occurred in tandem with a minimized association with an established women’s cinema and gender politics. While they play on audience knowledge of what are considered female genres, such as the romantic comedy, the melodrama (*Lost in Translation*) and the costume drama (*Marie Antoinette*), these examples are not clearly recognizable as genre films, which are associated more with Hollywood than Indiewood”. (Smaill, 2013, p. 156).

patriarcal. De esta manera, Coppola representa historias de la mujer joven y adolescente, aislada, que se enfrenta a un gran reto en la vida, sin reflexionar sobre su condición de mujer.

Por ejemplo, en *Lost in Translation* (2003) Charlotte (Scarlett Johansson) le confiesa a Bob Harris (Bill Murray) “I just don’t know who I’m supposed to be”, lo cual se refleja en las tres escenas en las que aparece ella aislada en su habitación de hotel, escuchando cintas de filosofía japonesa, tratando de hallar respuestas, sola, mientras espera a que su marido regrese. Si añadimos la situación de privilegio de las protagonistas (una joven en un hotel de 5 estrellas con todos los gastos pagados, como Charlotte, en *Lost in Translation* y la reina de Francia en *Marie Antoinette* [2006]), dificulta la lectura desde una perspectiva de género colectiva.

Sin embargo, incluso la vida de las mujeres más privilegiadas del mundo occidental, incluyendo a una reina del siglo XVIII, se puede comparar a las más desafortunadas. Smaill encuentra tres temas comunes en el cine de Coppola a la experiencia de cualquier mujer: la repetición, la banalidad y el “ennui” (la monotonía y el aburrimiento de la espera). Hace una analogía entre la experiencia de Charlotte y Jeanne Dielman, la protagonista en la película de Chantal Akerman de 1975 llamada: *Jeanne Dielman, 23 Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles*,<sup>58</sup> en el que se relata la vida diaria de una madre soltera prostituta. En esta obra, Akerman enfatiza la duración y la monotonía de su rutina como, por ejemplo, pelar las patatas y recibir las visitas de sus clientes en su casa cada día (Smaill, 2013, pp. 157-158). La repetición y la monotonía también se reflejan en *Marie Antoinette*, cuando se describe su vida diaria, que, si no fuera por el cambio de vestuario y su expresión, parecería el mismo día tres veces en pantalla. A primera vista una prostituta y una reina no tienen nada en común, y, sin embargo, aquí encontramos el principio de la repetición y la monotonía como experiencia universal de la mujer.

Con esto, vemos que, a pesar de no hacer ninguna denuncia feminista directa en su cine, la perspectiva femenina de las películas de Coppola requiere un apoyo en la teoría feminista para poder ser valorada desde el respeto. Tanto la crítica masculina, como la teoría del cine coetáneos a Sofia Coppola basaron sus análisis en criterios misóginos que denigran la decoración, unos principios incompatibles para valorar seriamente una película como *Marie Antoinette* (2006). En nuestro caso, gracias a las lecturas feministas de la obra de Coppola,

---

<sup>58</sup> El título de la película es la dirección de casa de la protagonista en Bruselas, enfatizando en el título la condena a la vida doméstica y, en este caso, de las visitas de sus clientes a casa.

tanto a nivel temático, de Belinda Smaill, como a nivel visual, de Anna Rogers, se puede empezar a hablar de su cine como un trabajo artísticamente válido en sí mismo.<sup>59</sup>

En otras palabras, las razones por la que *Marie Antoinette* (2006) creó reacciones tan dispares se explican gracias a la teoría feminista, pero no quiere decir que la obra de Coppola sea feminista. No hace una denuncia directa en su cine, a diferencia de otras películas como, por ejemplo, *Barbie* de Greta Gerwig de 2023, en la que se utilizan términos propios del feminismo, como “patriarcado”, con una evidente intención política.

Sofía Coppola repite sus intenciones como directora en varios medios y en múltiples ocasiones. Ya citamos su postura en el artículo del apartado de “Sofía Coppola: icono de estilo”<sup>60</sup>, pero Smaill también la cita diciendo en la revista *Pride* en el año 2000 que solo quiere hacer un par de películas en su vida, no realiza películas para ganar dinero, no quiere crear películas que no sean personales.<sup>61</sup> Pero quizás la cita con mayor relevancia es del *Sofía Coppola Archive* (2003), que ya hemos mencionado en su trayectoria cinematográfica, en el que describe los principios del cine de autor que aprendió de su padre, basados en el desarrollo de una visión artística única e intransferiblemente personal.<sup>62</sup>

Por eso, desde aquí defendemos que, aunque existe una cuestión feminista relacionada a la recepción e interpretación de su obra, la película tiene derecho a ser valorada en sí misma a nivel artístico. Esto sólo es posible si consideramos válidas las experiencias y manifestaciones femeninas que retrata, es decir, si partimos de la premisa de que la feminidad no es un factor determinante en la calidad artística de una película. De esta manera, tomamos el relevo de la crítica de Peter Travers (octubre 2006) y analizamos en profundidad las cuestiones visuales, narrativas e históricas que hacen que sea un verdadero placer ver *Marie Antoinette* (2006).

---

<sup>59</sup> Smaill menciona en su artículo otras autoras que analizan el trabajo de Coppola desde la teoría feminista. Como un artículo de Anna Rogers (2007); el artículo de 2006 de Pam Cook que citamos en el apartado siguiente y Todd Kennedy (2010); a las que añadimos la publicación de Ferris y Young (2010).

<sup>60</sup> “That’s all I try to do, find my own distinctive way of doing things.” (O’Hagan, 2006).

<sup>61</sup> “I only want to make a couple of films in my lifetime. I don’t want it to be like a job. That’s not the reason I want to make movies. I hope to find another story that is personal. There are so many movies out there. I don’t want to just put stuff out. (Pride 2000, p. 18).” (Smaill, 2013, p. 151).

<sup>62</sup> “Growing up that was the goal: my father (the filmmaker Francis Ford Coppola) would say that the most important thing is to make personal films. I was raised with the idea of auteurism, of having a distinct point of view. And I still believe that is how you become an artist. What is the point of doing a movie unless it’s something only you could make?” (Coppola, 2023, p. 12).

## 6. Análisis artístico de *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola

### 6.1. *Marie Antoinette* (2006) como melodrama cinematográfico

En el capítulo anterior, vimos cómo esta película de Sofia Coppola marcó un antes y un después en la manera en que se aprecia su cine, en general. Se consolidó su imagen de directora que hace películas “para chicas” (Travers, 2006) y se convirtió en la última representante de la perspectiva femenina en la pantalla. Sin embargo, en mi opinión, *Marie Antoinette* (2006) es una obra mucho más compleja de lo que parece a primera vista.

Las primeras personas en apreciarla fueron autoras de cine y moda, como Pam Cook y Diana Diamond, que veían en la película la manera tan especial en la que Coppola plasmó su visión única. No obstante, la que hace una revisión histórica del cine, tratando de definir la obra de Coppola, es Belinda Smaill (2013). En su artículo, sitúa a *Marie Antoinette* (2006) como un *costume drama* y *Lost in Translation* (2003) como un melodrama (Smaill, 2013, p. 156), pero también hace un análisis de la importancia de la banda sonora en ambas películas, de manera que la música se convierte en un recurso narrativo más.<sup>63</sup> Esta es la clave para empezar a profundizar en *Marie Antoinette* (2006) como obra artística por derecho propio, pues clasificarla como un *costume drama* es sinónimo de simplificarla como una mera adaptación histórica, algo que Sofia Coppola precisamente quería evitar.<sup>64</sup>

En definitiva, el enfoque anacrónico y musical de Coppola es lo que la separa de esta categoría, por eso, pensamos que se acerca más al melodrama cinematográfico según la definición de Stefano Socci (2015). Tal y como lo describe, va más allá de un género de cine,<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> “Indeed, music is central to the overriding sensibility of the films and Coppola’s signature style. It is not unusual for music, used extra-diegetically, to enhance the ambiance and atmosphere of a scene and to convey, in affective ways, a character’s experience and perspective. Yet, because they are so focused on impressionistic representation, Coppola’s films take this to another degree.” (Smaill, 2013, p. 155).

<sup>64</sup> “I wanted *Marie Antoinette* to be in that style (the New Romantics) and the opposite of a dusty Masterpiece Theatre version of history. I wanted it to feel alive - like you were there with these people, and not at arm’s length.” (Coppola, 2023, p. 13).

<sup>65</sup> “Troviamo melodrammi nella fantascienza, nel film di guerra, nell’horror, nel noir, nel péplum, nel thriller o nel western, per non parlare di contesti più vicini alla sua natura primaria come il film opera, il musical o il teatro rock. Trattando emozioni forti o estreme -passioni- il melodramma si confronta con l’ambiguità delle accensioni sublimi e ha l’abitudine di coniugare letteratura e storia, cronaca e romanzo, documento e finzione. Al centro sta il cuore, e il suo compagno di viaggio: l’inconscio. La sua struttura emotiva è sovente triangolare -lei, lui e l’altro/a,

pues se basa en los principios renacentistas de la ópera que, más adelante, en el siglo XIX, Wagner reinterpreta como “obra completa,” que se refiere a la representación escénica en la que se unen las tres artes “hermanas” (danza, música y poesía) en la composición de la ópera, pero después deben colaborar los demás artistas, como arquitectos, escultura y pintura (necesarios para la escenografía). Entre todos, deben conjugar su talento y poner sus mayores fuerzas en colaborar colectivamente para crear el drama absoluto (Socci, 2015, p. 12).

El objetivo principal de esta unión es lo que Wagner llama “la disolución del alma” (Socci, 2015, p. 12), lo que coloquialmente se conoce como “perderse” en la obra representada. Esto tiene sus orígenes en la ópera misma, cuando nació de la exploración de nuevas formas musicales. Los madrigales y la polifonía de la música profana fueron los antecedentes que dieron lugar a la exploración de nuevas formas musicales basadas en los principios clásicos de la *musiké*. La música que conocemos hoy en día es solamente una parte de este concepto, que incluía la poesía, la danza e incluso la gimnasia.<sup>66</sup> A pesar de que la parte mejor conservada de la *musiké* es la escrita, los grandes filósofos teorizaron sobre la música. Platón tomó una posición más conservadora, ya que era un arte que alteraba demasiado las emociones para poder llevar una polis bien. Sin embargo, la escuela pitagórica, definió la música como una música de las esferas, la armonía servía para la purificación del alma, como catarsis (Baroni et al., 1999, pp. 7-9). Y más adelante, Aristóteles juntará estos dos conceptos, defendiendo que la música tiene un poder purificante precisamente por la capacidad que tiene de activar las emociones.<sup>67</sup> Definió los modos que utilizamos hoy en día en la teoría musical todavía que aportan ciertos matices armónicos a un conjunto de notas para evocar emociones distintas. Por

---

anche può non essere una persona, ma una veemente o vigorosa infatuazione per il lavoro, un ideale e via dicendo e ricorrono cornici storico-politiche (una guerra, una repressione, una rivolta, una rivoluzione).” (Socci, 2015, p. 9).

<sup>66</sup> “Anzitutto va ricordato che già il termine *musiké* non aveva lo stesso significato che ha oggi per noi: tale termine aveva un significato assai più complesso e si riferiva non solo all’arte dei suoni ma ad un complesso di attività artistiche che comprendevano la musica, la poesia, la danza e in parte anche la ginnastica. (...) Non si tratta infatti di un’espressione artistica ben definita, ma di un insieme di attività artistiche di cui la tradizione ci ha tramandati alcuni aspetti che riteneva più degni di essere *scritti*, come i testi poetici, mentre altri aspetti, come quelli che oggi chiamiamo musicali, erano affidati per lo più alla trasmissione orale. Non è un caso se i pochissimi documenti musicali pervenutici dal mondo greco sono tutti posteriori al III secolo a. C.” (Baroni et al., 1999, p. 5).

<sup>67</sup> “Aristotele riprende l’antico concetto pitagorico di catarsi, e lo modifica opportunamente osservando che il meccanismo della purificazione avviene attraverso una liberazione delle passioni che vengono imitate dal musicista: (...) la musica è una medicina per l’animo proprio in quanto può imitare tutte le passioni o emozioni che ci tormentano e di cui siamo affetti e dalle quali vogliamo purificarci; tale liberazione avviene proprio potendo osservare la loro imitazione attraverso l’arte.” (Baroni et al., 1999, p. 16).

ejemplo, la armonía mixolidia induce al dolor y la reflexión, mientras otras, como la dórica, a la compostura y moderación (Baroni et al., 1999, p. 16).

Pero la música sola no era suficiente, pues debía asociarse al *logos* (la palabra), para poder tener esa función *paideia* en lugar de “asalvajada” del *aulos*, la flauta y los instrumentos de viento. Esto está asociado al mito de Marsias y Apolo, en el que el sátiro retó al dios a un concurso de música, que al final perdió por la superioridad de la lira de Apolo, porque el instrumento de cuerda le permitió recitar y cantar a la vez. Así, se desarrolló el concepto de teatro clásico, donde música y texto, se unían con una puesta en escena para el público, que alcanzaba esa purificación y catarsis gracias a la unión de todas estas artes.

Con estos principios teóricos clásicos, la *Camerata dei Bardi* a finales del siglo XVI, comenzó a experimentar a partir de la música profana precedente, el madrigal y la polifonía, y desarrollaron los principios de la ópera. Pero, más adelante, en el siglo XIX, Wagner teoriza sobre el concepto de “obra completa,” que ya hemos mencionado, por el cual la escenografía cobra igual importancia que el texto y la música.<sup>68</sup> De tal manera que, para alcanzar la catarsis, es decir, sobrecoger al público, el melodrama debía unir la maestría de la composición y ejecución musicales, con una puesta en escena apoteósica.

Wagner, además, describió los *leitmotiv*, una frase musical asociada a cada personaje y situación que lo identificará a lo largo de la representación. En el caso de *Marie Antoinette* (2006), aunque no sea exactamente un *leitmotiv*, hay modulaciones musicales asociadas a ella y que se adaptan a las situaciones, como son el Re Mayor y las melodías descendentes. Por ejemplo, aparece en los títulos de crédito en la canción de rock de Gang of Four *Natural's not in it* (1979), en los opus de despedida<sup>69</sup> y en la secuencia de imágenes que representan sus peores momentos, cerca del final de la película, hay un momento en el cual una soprano canta un aria de lamento.<sup>70</sup> Hay un largo silencio, que ella interrumpe cantando un melancólico Re,

---

<sup>68</sup> “En la ópera la acción se expone en los diálogos y solos cantados, y transcurre en el marco de una escenografía de lujo” (Oliva, 1994, p. 281)

<sup>69</sup> *Opus 17* y *Opus 36*, de Dustin O'Hallaran, compositor contemporáneo. Son dos piezas sencillas de piano que imitan los minuetos de Bach (1685-1750).

<sup>70</sup> Jean-Philippe Rameau, *Castor & Pollux*, RCT 32, Acto I, Escena 3: “Tristes apprêts, pâles flambeaux” (Telaire). Originalmente estrenada en la Académie Royale de Musique de París el 24 de octubre de 1737. Según el musicólogo Cuthbert Girdlestone, Girdlestone, Cuthbert, Jean-Philippe Rameau: His Life and Work, p. 203.

completamente sola, que baja en dos intervalos hasta una octava más abajo, como si su espíritu descendiera al abismo por la tragedia.

Como de costumbre, Coppola se adapta al tema tratado, y hay un contraste evidente de estilos musicales. El primero, es una secuencia de dos acordes (Re Mayor-Do Mayor-Re Mayor) y con una letra con un mensaje más simple, en comparación a las piezas de piano y el aria. Esta última hace un paralelismo de ese a capella solitario de la soprano con la desolada situación personal de la reina. Se trata de su momento más trágico, cuando había perdido a su madre y a dos de sus hijos (aunque en la película sólo aparece como que tuvo tres hijos y uno de ellos falleció). La historia real es aún más trágica, pues en 1787 falleció su hija Sofía a los 11 meses (que aparece en la película), pero en junio de 1789, dos meses antes de la toma de la Bastilla, el primer delfín, Luis José, deformado de una tuberculosis espinal, falleció a causa de la infección. Estos son sólo dos ejemplos de cómo la música acompaña a la acción y a los elementos en escena que completan la experiencia melodramática en *Marie Antoinette* (2006). En los siguientes apartados indagaremos en profundidad sobre la manera en que guion, vestuario y escenografía,<sup>71</sup> se unen al hilo conductor de la música para acompañar entre todas a la acción de la película.

### **6.1.1. El estilo de época de Coppola: moda y vestuario como punto de partida**

Por otro lado, no es fácil mantener la relevancia cultural de obras decimonónicas. De hecho, para el director de teatro Peter Brook “la gran ópera es el teatro mortal<sup>72</sup> llevado al absurdo. (...) En la ópera todo debe cambiarse, pero el cambio está bloqueado”. Y es que se crea una problemática de base, ya que en la ópera “el compositor trabaja con un material que es lo más

---

<sup>71</sup> Al tratarse de cine, cuando decimos “escenografía” incluye todas las técnicas que hacen referencia a la imagen de cada escena de la película, como son la iluminación y la composición, así como los objetos y atrezzo.

<sup>72</sup> Sobre el teatro mortal: “Coincidimos en que unos cincuenta años es el tiempo máximo que puede durar una puesta en escena. No sólo parecen pasados de moda el estilo de peinado, el vestuario y el maquillaje, sino que todos los elementos de la puesta en escena (...) fluctúan continuamente en una invisible bolsa de valores. La vida es movimiento, el actor se ve sometido a influencias, y el público y otras obras de teatro (...) se añan en el constante escribir de nuevo la historia y en la rectificación de la verdad cotidiana. (...) Toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo, y su nueva concepción lleva las huellas de todas las influencias que la rodean. En este sentido el teatro es relatividad. Sin embargo, el teatro no es una casa de modas. Existen elementos perpetuos que se repiten y ciertos principios fundamentales sustentan toda actividad dramática. La trampa mortal consiste en separar las verdades eternas, de las variaciones superficiales.” (Brook, 1986, pp. 15-16).

próximo que el hombre puede alcanzar en cuanto a expresión de lo invisible. (...) sin que (la música) necesite revisarse. Por el contrario, el vehículo dramático es de carne y hueso y las leyes que lo rigen son diferentes por completo. (...) En cuanto el actor se viste y habla con su propia lengua, entra en el fluctuante territorio de la manifestación y la existencia, que comparte con el espectador” (Brook, 1986, pp. 16-17).

En otras palabras, se debe hacer un ejercicio constante de revitalización dramática para poder presentar al público una versión actualizada de la ópera. La música, en cambio, se mantiene estable e inmutable con el paso de los años. Por esta razón, el público actual está acostumbrado a ver representaciones anacrónicas a nivel dramático, manteniendo la música original, como, por ejemplo, una *Madama Butterfly* (Puccini, 1896) caracterizada con unos vaqueros con lentejuelas rosas y una camiseta de Hello Kitty, al más estilo japonés de principios del siglo XXI (Teatro Real de Madrid, julio de 2024).

Sofía Coppola tuvo esta idea de renovación y vitalidad al dirigir *La traviata* (Verdi, 1853), en 2016, en el Teatro dell’Opera di Roma (Bowles, 2016). Valentino salió excepcionalmente de su jubilación para diseñar el vestuario acorde a la visión de Coppola. La protagonista destacaba en su vestido rojo, típico de Valentino, frente a la marea de clientes vestidos de frac negro que la rodeaban. Las bailarinas llevaban dos tipos de longitud de falda, una acorde al romanticismo (largo, por debajo de las rodillas) y otra más contemporánea (el tutú). Pero, además, se refleja el gusto fotográfico de Coppola en la dirección de escena, con composiciones exquisitas y un ritmo de acción pausado que invita a la contemplación, Figura 5 (2016). Estas decisiones creativas, que acercaron la ópera a nuestros tiempos, consiguieron que la representación se convirtiera en todo un evento social, como en sus inicios, aparecieron personajes famosos como Keira Knightley, Kim Kardashian o Monica Bellucci.

Así, Sofia Coppola volvió a dejar huella como agente y referente cultural, como veíamos en el apartado de “icono de estilo”. Esta característica suya se puede relacionar directamente a su tiempo como ayudante de Karl Lagerfeld para Chanel, pues en el ámbito de la moda de alta costura, cada colección se convierte en un evento espectacular, con una intención comercial subyacente. Esto es especialmente cierto en las pasarelas de moda tras el cambio cultural producido por el *Grand Divertisement à Versailles*, el 8 de noviembre de 1973 (Albuquerque, 2021), creado para recaudar fondos para la reforma del palacio de Versailles. A partir de entonces, los diseñadores americanos tomaron relevancia y Nueva York se convirtió

en un centro neurálgico de moda y de modernización de la estancada alta costura de París. Esta idea de “evento de moda” empezó a cambiar progresivamente a partir de 2010, cuando comenzó a incrementar la dependencia a los *smartphones*, y en 2019 a causa del confinamiento de la pandemia de Covid se aceleró el proceso hasta convertirnos en dependientes de la presencia online. Hasta ese entonces, las pasarelas de alta costura eran eventos de élite, creados como una oportunidad de congregación y expresión creativa, a la vez que de consumo de lujo.

Algunos ejemplos de diseñadores que destacan por su *showmanship* son Thierry Mugler, John Galliano, Alexander McQueen y Jean-Paul Gaultier, este último sobre todo entre los años 80 y 90. Pero Karl Lagerfeld destaca por su larga trayectoria y por mantener la relevancia comercial de Chanel y Fendi hasta su fallecimiento en 2019. Por ejemplo, una de sus pasarelas hechas *performance*, fue un desfile de Chanel de otoño/invierno de 2014 en el que convirtió el Grand Palais en un supermercado de lujo, algo impensable el siglo pasado (Ximénez, 2014).

Todos estos eventos espectaculares de moda representan otro ámbito creativo donde el anacronismo no sólo es una práctica habitual, en cierta manera, es necesario. Es la única forma de hacer que lo “viejo” parezca nuevo, la idea de darle una nueva vida a nuestro estilo a través de la renovación de siluetas olvidadas (como el tiro alto que volvió en 2010, después de haberse olvidado en los 2000) o de acabados en la ropa (como redescubrir el acabado evasé de mangas y vestidos en 2018). En definitiva, en la moda, visitar el pasado se convierte en un proceso de experimentación creativa. De ahí que Diana Diamond celebre el diálogo entre pasado y presente que Coppola hace en *Marie Antoinette* (2006). De manera similar a como ocurre en las pasarelas, el vestuario captura la esencia contemporánea de su momento y su relación con la moda de la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>73</sup>

En el ámbito de la alta costura, por ejemplo, tenemos la colección de Dior de primavera/verano del 2000, diseñada por John Galliano. Esta consistía en una propuesta transgresora que incluía referencias tan variadas como los bailes de salón de los años 20, su

---

<sup>73</sup> “Haute couture, now recognized to have been invented by Marie Antoinette, in particular continue to represent an arena of female spectatorship that is exclusive and elite; yet fashion in a broader sense represents an arena of innovation and experimentation that provides an outlet for creative expression. In its ties to innovation and performance, fashion in Marie Antoinette also captures the spirit of the contemporary moment and its relation to the past. In conflating the past and the present, the film celebrates the timeless power and creativity of fashion.” (Diamond, 2011, p. 225).

*show* de graduación de 1984, indigentes que el diseñador veía a diario cuando salía a correr y en las apariciones en la prensa de Elsa Schiaparelli del momento (Borrelli-Persson, 2016). Mientras sonaba de fondo Madonna cantando “the day the music died”<sup>74</sup>, las modelos llevaban prendas deshilachadas, apenas sujetas con cordones, pero con siluetas que recordaban a la alta costura de los años 20 y botines planos ochenteros. El resultado fue una controvertida mezcla de pasado y presente, en la que se unían riqueza y decadencia. Pero seis meses después presentó *Masquerade and Bondage*, para la colección otoño/invierno. En este caso, tuvo un enfoque más performático que exploraba el fetichismo y el amor, tomando como referencia imágenes de la trilogía alemana de Visconti.<sup>75</sup> A la boda señorial de los años 40, se unían un payaso terrorífico, un soldado romano, una enfermera bondage e incluso una María Antonieta con el cuello rajado, Figura 6 (Galliano, 2000). Como podemos observar, Sofia Coppola, no es la única que revisita el mito de la reina en sus creaciones.

Más aún, en el método de trabajo para la creación de una colección de moda, normalmente se crean *moodboards* y un *book* de la colección, que incluye información más detallada sobre cada estilismo, como muestras de tejidos y el boceto. En el caso de *Marie Antoinette* (2006), ocurre un proceso similar con los *moodboards* y las imágenes de referencia que resumen su intención de darle otra vida a María Antonieta al estilo del siglo XVIII de los New Romantics, que analizaremos en detalle en los apartados siguientes.<sup>76</sup> De esta manera, vemos la gran influencia que ha ejercido el mundo de la moda en el proceso creativo de Coppola. Pero también, la moda se ha nutrido de las creaciones de la directora, como hemos visto con el evento operístico que creó junto a Valentino con *La traviata* en 2016, en Roma.

Sin embargo, a pesar de la relación tan fuerte que tiene su método de trabajo con la industria, simplemente se trata de un medio. En otras palabras, el método creativo empleado por Coppola no condena *Marie Antoinette* (2006) a ser una colección de moda hecha cine, sino que se trata de una película con un sello y un enfoque distinto a otras.<sup>77</sup> *Marie Antoinette* (2006)

---

<sup>74</sup> Versión de la canción *American Pie* cantado por Madonna en el año 2000 para la banda sonora de *The Next Best Thing*, dirigido por John Schlesinger en 2000.

<sup>75</sup> La caída de los dioses (La caduta degli dei, 1969), Muerte en Venecia (Morte a Venezia, 1971) y Luis II de Baviera (Ludwig, 1973).

<sup>76</sup> “I wanted Marie Antoinette to be in that style (the New Romantics) and the opposite of a dusty Masterpiece Theatre version of history. I wanted it to feel alive - like you were there with these people, and not at arm’s length.” (Coppola, 2023, p. 13).

<sup>77</sup> Por ejemplo, Pam Cook (2010) compara *Marie Antoinette* (2006) con el estilo del director australiano Baz Luhrmann. Este también se caracteriza por haber realizado películas con una visión personal, profundamente

no es Moda, porque su vestuario cumple una función con un efecto cultural y comercial muy distinto al de una colección. El vestuario se presta a las necesidades del cine que, al final, es un mero reflejo de la realidad, el concepto detrás del conocido cuadro *C'est n'est pas une pipe*, de la serie *La Trahison des images* de René Magrit entre 1928-1929.

Por eso, debemos recordar los principios básicos de la indumentaria, el vestuario y la moda. Son ámbitos que tratan con el traje y la identidad de las personas, pero con enfoques distintos. Ante todo, la industria de la moda tiene un fin comercial de lujo; la indumentaria o vestimenta se refiere a las prendas escogidas por la persona, por lo que está más relacionada a la identidad y la cultura<sup>78</sup>; mientras que el diseño de vestuario es la solución al problema de la caracterización de un personaje dramático, ya sea sobre un escenario o en la pantalla. Según el contexto sociocultural del personaje, su vestuario necesitará tomar más o menos referencias de la moda, o bien, habrá que diseñar un vestuario acorde a las normas sociales de una subcultura.

Por ejemplo, en el caso de un drogadicto de los años 90 como Mark Renton (Ewan McGregor) en *Trainspotting* (Boyle, 1996), la caracterización se determina según las tendencias del grupo social al que pertenece, que en este caso no tienen una gran relación con la alta costura. Mientras que una estudiante de Moda y Derecho, que creció en el barrio de Bel-Air, como Elle Woods (Reese Witherspoon) en *Una rubia muy legal* (Luketic, 2001), va a tener una relación muy estrecha con las tendencias del momento y así lo debe reflejar su vestuario.

De esta manera, vemos la gran diferencia entre la colección de moda y el vestuario, a pesar de compartir similitudes. En nuestro caso, la verdadera reina María Antonieta de Francia fue conocida en vida por su estrecha relación con la moda y por eso ha sido caracterizada como tal. Cerretti nos explica, en su *tesi di laurea*, que el vestuario tiene una función descriptiva del

---

anacrónica, basada en la hipérbole, la saturación de colores y el humor mezclado con la tragedia. En 2001, nos presenta la bohemia de París de finales del siglo XIX en el musical *Moulin Rouge!*, donde las bailarinas y cortesanas bailan el can can al son de *Lady Marmalade* de Christina Aguilera (feat. Lil' Kim, Mya & P!nk). Pero, anteriormente, en 1996, había realizado una versión de Romeo y Julieta, con el título *Romeo + Juliet*. Este último caso es parecido a las producciones de ópera actuales, en cuanto a que el texto es auténtico, tal y como lo escribió Shakespeare en 1597, pero la puesta en escena es completamente anacrónica e irreverente, parecida al *Moulin Rouge!* de 2001. Sin embargo, Sofia Coppola se diferencia en cuanto que trata sobre la trágica vida de un personaje histórico real y tiene una fuerte relación con el anacronismo relacionado a la experimentación creativa de la moda.  
<sup>78</sup> "Il lusso è una delle chiavi interpretative più rilevanti per comprendere la moda occidentale. (...) È necessario precisare che quando si parla di moda s'intende qualcosa di diverso rispetto all'abbigliamento, che nella civiltà occidentale è diretta conseguenza del rifiuto della nudità e dell'obbligo sociale di ricoprire il corpo di indumenti. Se quindi l'abbigliamento riguarda tutta la società nel suo complesso, la moda è stata, a partire dal Medioevo, prerogativa di un piccolo gruppo che ha usato le trasformazioni dell'abito per manifestare la preminenza del proprio ruolo gerarchico all'interno di una determinata comunità." (Morini, 2010, p. 9).

personaje, así como narrativa, por el que se representa la política de las apariencias y la vida repetitiva en la corte.<sup>79</sup> Por otra parte, fuera de la pantalla, la representación de la lujosa vida en Versalles provocó un efecto parecido al de *La traviata* en 2016, pues la película se convirtió en un evento cultural en la industria de la moda. Entre otros, *Juicy Couture* lanzó una línea “Let Them Eat Juicy Couture” y, como dice Diamond (2011, p. 206), John Galliano sacó trajes de la sanguinolenta revolución de 1789 en la colección de alta costura de Dior de primavera-verano en 2006 (Horyn, 2006), que parecían una continuación performática de la película.

En definitiva, la relación tan estrecha de María Antonieta como personaje histórico con este ámbito condicionaron su caracterización, pero, ante todo, hay que respetar la labor de la diseñadora de vestuario, Milena Canonero. Por un lado, tal y como dice Cerretti, los trajes respetan el estilo de *robe à la française* de la época, con los pliegues Watteau en la parte trasera, así como los miriñaques, pero están modernizados de tal forma que más que una reconstrucción histórica, parecen una reinterpretación de la directora y sus colaboradores.<sup>80</sup> Esto se corrobora en una entrevista de la diseñadora concedida a Diana Diamond, en la que explica que su proceso de trabajo comienza respetando la visión de la directora. Su creatividad y conocimientos se ponen al servicio de la versión de María Antonieta que Sofía Coppola quería retratar, con una banda sonora y un diálogo contemporáneos al que el vestuario se debía de adecuar.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> “All’interno del testo filmico i costumi hanno l’importante ruolo di scandire i diversi momenti della vita di corte, ottemperando alla funzione che gli studiosi sono soliti chiamare “narrativizzazione dell’abito, [...] che introduce l’abito nel circuito della narrazione filmica, ponendolo in relazione agli altri elementi di cui una narrazione si compone, innanzi tutto al tempo, da cui l’abito riceve la possibilità di allineare e di accumulare significati e di articolare quindi una narrazione propria” (Giannone, 1999, p. 23). Ogni giorno è uguale a un altro per Maria Antonietta, gli incontri con le nobili della corte si alternano a pranzi sempre silenziosi con il consorte, ogni mattina è lavata e vestita di fronte a una serie di spettatrici di alto rango, le notti passate senza alcuna attenzione affettiva del marito sono ogni giorno più umilianti. Queste ritualità, ripetitività, sono la rappresentazione stessa del potere, la frontalità nelle scene dei pasti (figg. 36-37) e del talamo nuziale (figg. 38-39) stanno proprio a rappresentare ciò che più intimamente il potere è: una rappresentazione di se stesso. La protagonista e il consorte devono recitare una parte di fronte ai nobili e ai sudditi, i pasti subiscono un processo di spettacolarizzazione, al centro della stanza essi desinano osservati dalla corte come in una sorta di performance artistica dell’atto del mangiare” (Cerretti, 2007, pp. 41-42).

<sup>80</sup> “I costumi rispettano le fogge del tempo, le protagoniste indossano robe à la française connotate da plis Watteau nella parte posteriore (fig. 67), la spropositata ampiezza dei panieri viene rispettata, nel film la regina porta l’acconciatura a la Belle Pouille (fig. 68) realmente esistita, ma ciò che Milena Canonero restituisce del costume settecentesco è la sua semplificazione, la sua stilizzazione. I materiali, i merletti appaiono più leggeri, moderni, quasi tecnici. Lo spettatore non è mai in grado di immergersi in un’ambientazione storica, ma solo in una sua rievocazione liberamente interpretata dalla regista e dai suoi collaboratori” (Cerretti, 2007, 49-50).

<sup>81</sup> Milena Canonero comments: “listen to the music of the movie. There is modern music at times. The dialogue is often very contemporary so one has to be in harmony with the movie. This is the kind of movie that Sofia was making and I wanted to be in tune with it. I like my work, from the head down, to be part of the whole of the director’s vision.” (Diamond, 2011, p. 212).

Una vez vista la relevancia del vestuario, por su relación con la industria de la moda, la creación del personaje y la metodología de Sofia Coppola, podemos comenzar a desentrañar cómo interacciona con los demás elementos. La exquisitez del vestuario acompaña a la música, la composición fotográfica, la escenografía y el texto (basado en la biografía de Fraser de 2001), como una parte indivisible del todo, de manera que el verdadero significado de la obra se encuentra en la interacción de todos estos elementos en su conjunto.<sup>82</sup> De esta manera, en los próximos apartados, hacemos un recorrido cronológico y temático de la película, analizándola como una obra completa, en el sentido wagneriano que propone Stefano Socci (2015). El diálogo entre pasado y presente en *Marie Antoinette* (2006) hace que las jóvenes de principios del 2000 se puedan sentir identificadas con este personaje trágico, pero privilegiado. Hedonista, pero azotada por la soledad y la frustración. Maternal, pero marcada por la pérdida de dos hijos. De esta forma, María Antonieta se convierte en un ser mitológico posmoderno que hace que continúe siendo “una de las nuestras” (Binhammer, 2003).

## **6.2. Introducción del personaje**

### **6.2.1. El estereotipo vs. la realidad: el impresionismo escénico en Sofia Coppola**

Los títulos de crédito sirven a modo de presentación, un resumen de lo que el público puede esperar de una película. En el caso de *Marie Antoinette* (2006), comienza la relación de la protagonista con la música, tal y como vimos en el apartado anterior.

En primer lugar, aparecen las productoras responsables sobre un fondo negro, en una tipografía contemporánea alargada, sin serifa y en un tono rosa fucsia. Los nombres aparecen al ritmo de la guitarra eléctrica distorsionada de *Natural's Not in It*, de Gang of Four (1979). Los dos acordes (Re mayor y Do mayor), se repiten en la progresión Re-Do-Re, mientras solamente se ve el fondo negro. Pero en cuanto empieza la letra de la canción, aparece el nombre de Kirsten Dunst con esa misma tipografía y seguida de la primera imagen de María

---

<sup>82</sup> El sentido estético y narrativo en el cine de Sofia Coppola se resume en esta cita que parece una suerte de manifiesto: “I think the best cinema is cinema with images and not words. That’s the purest form of cinema. The most powerful cinema I’ve seen has been cinema that is only images. I mean, that’s the trick: To try to tell it cinematically. And that’s what makes setting up a scene and doing a scene very difficult. It’s really easy - I think what people are taught is to do these, especially in dialogue scenes, do a two-shot and then go in... - and I try to avoid that all the time. And I try to let it all become one thing.” (Coppola, 2013, p. 374).

Antonieta, Figura 7 (2006). Letra, música e imagen se unen, de manera que la progresión de acordes alude a la repetición y el aburrimiento constante de la persona ociosa que se refugia en el consumo cuando no sabe qué hacer para entretenerse, como dice la canción.<sup>83</sup>

Está retratada en una composición análoga a la fotografía de Guy Bourdin para el diseñador de zapatos Charles Jourdan, Figura 8 (1977), un recurso que también vimos al en *Lost in Translation* (2003), Figura 4 (Kacere, 1977). En esta primera caracterización, María Antonieta aparece recostada sobre un sillón azul pastel con decoraciones blancas, rodeada de tartas rosas en una habitación a juego con el sillón. Está vestida provocativamente en un ligero vestido de satén blanco y con volantes, lleva una gran pluma blanca en lo alto de su pelo en forma de puf, mientras una sirvienta vestida de negro le pone unos zapatos rosas.

Mientras el cantante dice: “The problem of leisure, what to do for pleasure?” ella apenas se mueve, pero hay un diálogo entre el personaje y la música porque la letra parece mimetizar sus pensamientos. Como persona ociosa que es, ni siquiera se ata sus propios zapatos, su aburrimiento hace que se lleve a la boca con el dedo índice la nata de una de las tartas, pero en cuanto el cantante termina de decir “The problem of leisure, What to do for pleasure?”, María Antonieta responde con lenguaje no verbal, mirando a la cámara desafiante y juguetonamente. De pronto, un fondo negro la interrumpe al ritmo de la canción que desvela el título de la película al estilo de la carátula de *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*<sup>84</sup>, Figura 9 (1977). En este caso, es un espacio negativo negro sobre dos tiras de rosa fucsia, en la misma tipografía que los demás títulos de crédito, Figura 10 (2006).

Entre la música anacrónica, su letra y la imagen que ha compuesto de María Antonieta, Coppola parece que nos va a contar la historia de la reina desalmada y frívola. Pero nada más terminar los títulos de crédito, la segunda imagen que vemos es de la pequeña María Antonieta levantándose en sus aposentos de Viena, junto a su perrito Mops, Figura 11 (Coppola, 2006). La contraposición tan fuerte entre los títulos de crédito “punk fucsia” y esta segunda imagen, nos indica claramente que la primera imagen, Figura 7 (Coppola, 2006) era una versión

---

<sup>83</sup> “The problem of leisure,  
What to do for pleasure?  
I do love a new purchase.  
A market of the senses.”

<sup>84</sup> “The film’s opening credit sequence (that) appears in a ‘tabloid slogan’ font. In other words, she has no control over her own image; she will become what the propaganda machine makes of her.” (Rogers, 2018, p. 131).

hiperbolizada de aquella época y, en concreto, de la fase más rebelde de la juventud de María Antonieta.<sup>85</sup> Como dicen Ferriss y Young, en realidad se trata de una chica alegre e inocente, “normal y corriente”, que le gusta jugar con su perro mientras la visten. El mensaje está claro, debemos olvidar lo que sabíamos de María Antonieta, pues esta es la verdadera historia.<sup>86</sup>

La imagen estereotipada de la reina que Coppola nos invita a dejar atrás se confirma a lo largo de la película. De hecho, hay por lo menos dos escenas más que tratan este tema directamente. La primera desmiente uno de los panfletos más famosos, *La orgía al amanecer*, Figura 12 (2006). En la película se ve claramente que María Antonieta y su *société particulier* no tenían intenciones lascivas, simplemente quería celebrar su cumpleaños abriendo una botella de champán mientras veía el amanecer entre amigos. Según Fraser, la inspiración vino de *La Historia de los Incas* de Marmontel (1777) (2001, pp. 146-147).

La otra escena, trata sobre el famoso “si el pueblo no tiene pan, que coman tarta.” Todo comienza tras una reunión entre el rey y sus ministros, en el cual Luis XVI decide continuar las ayudas a los revolucionarios americanos contra Inglaterra, a pesar de que el pueblo pasa hambre a causa de los impuestos subidos para suplir la deuda pública. Entonces, la imagen cambia a los jardines de Versalles, con el palacio de fondo, mientras se oye una manifestación de gente gritando: “When the Queen heard that the people of France are hungry, do you know what she said?” Y aparece en primer plano María Antonieta en la bañera alegremente diciendo: “Let them eat cake!” La caracterización de María Antonieta en este caso parece una caricatura al estilo de Coppola, Figura 13 (2006). Los labios están anacrónicamente pintados de negro<sup>87</sup>, el peinado elevado y los pendientes opulentos. Además, los tirabuzones perfectamente colocados, enmarcan un collar que podría haber sido fácilmente el del famoso asunto de 1785,

---

<sup>85</sup> Por una parte, como dice la diseñadora de vestuario Canonero, “This opening shot catapults us into the contemporary version of Marie Antoinette” (Diamond, 2011, pp. 210-213) es una introducción a esa versión anacrónica y revitalizada de María Antonieta, donde el consumismo y la moda se convierten en un poder femenino. Pero tanto Rogers (2018, p. 131) como Ferriss y Young (2010, pp. 100-101), además, la interpretan como una introducción del mito y lo que se conocía hasta ese entonces sobre todo de la frívola reina, frente a lo que ocurrió en su vida de verdad.

<sup>86</sup> “The message to contemporary young women is unmistakable: forget what you read in the history books. This is the real story: Marie Antoinette was an ordinary girl caught up in extraordinary circumstances.” (Ferriss y Young, 2010, p. 101).

<sup>87</sup> “Black on the other hand is a special issue which was used to make specific points in the film” (Diamond, 2011, p. 216).

Figura 14 (2019). Así tenemos pequeñas pistas visuales en ese momento, que apenas dura un segundo, en el que Sofia Coppola retrata a la presunta desalmada reina.

Pero inmediatamente después, María Antonieta lo niega rotundamente.<sup>88</sup> Aparece en sus aposentos con sus favoritas, la condesa de Polignac y la princesa de Lamballe, Figura 15 (Coppola, 2006). El pintalabios no es negro, ni su pelo empolvado, más bien está vestida con un peinado neoclásico (que contrasta con el puf de la moda precedente), con un lazo rosa detrás y unos tirabuzones relajados a los lados. Sale con un vestido blanco debajo de su bata lila con detalles rosas. En definitiva, una imagen mucho más afable y suavizada. Las damas mantienen una conversación sobre las calumnias más conocidas, como que la reina le hizo un favor sexual a Thomas Jefferson o que había tenido una aventura con Madame de Polignac, pero ni en la película, ni en la realidad se considera esto cierto (Fraser, 2001, p. 131). Sobre este tema, incluso Gérard Walter declara: “Ya hemos visto cómo estaba ardosa y apasionadamente unida a su hermana Carolina. Su desarraigo sirvió tan sólo para intensificar esa sed de amistad femenina. Se ha querido ver en ello la prueba de sus inclinaciones eróticas, y las apariencias han favorecido la formación de la leyenda de sus amores lesbianos. Sin salir en defensa de la virtud de María Antonieta, confieso que personalmente no lo creo” (1965, pp. 143-144).

La escena concluye con la resolución de María Antonieta frente a las acusaciones y malas lenguas “I’m not going to acknowledge it” (Coppola, 2006, 1:35:56), una postura que Fraser también menciona en su biografía (2001, pp. 143-147). Así, vemos cómo Coppola no utiliza la frivolidad de María Antonieta como una excusa para perpetuar la idea de la reina como una opulenta y lujuriosa lacra social para el pueblo francés, pero tampoco la idealiza. Muestra los hechos que describe Fraser en su libro, desde una visión artística contemporánea personal y en un orden orientativo, más que exhaustivo, a nivel histórico.<sup>89</sup> A pesar de la falta

---

<sup>88</sup> “That’s such nonsense! I would never say that” (Coppola, 2006, 1:35:35).

<sup>89</sup> Hay ciertas libertades artísticas que han llevado a que los hechos históricos relatados por Fraser se pierdan. En el apartado anterior mencionamos el problema del número de hijos de María Antonieta, pero tampoco coinciden las palabras que Fraser atribuye a María Antonieta durante la guerra civil de Polonia (2001, p. 99), cuando dice “Letting everyone down would be my greatest unhappiness.” (2001, p. 103). En la película, dice esta frase mucho antes y cuando el conde Mercy le cuenta el asunto de Polonia, apenas presta atención porque está “de compras”. Tampoco encaja la coronación de 1775, que en la película ocurre antes de su dieciocho cumpleaños, que habría sido el 2 de noviembre de 1773 (2001, pp. 146-147). Así como tampoco coincide el momento real en que sus tías políticas cotillean sobre el niño campesino que la reina acogió tras el nacimiento del duque de Angulema y la humillación pública subsiguiente, en torno a 1775 (2001, p. 137), pero en la película aparece antes incluso de la coronación (2001, p. 132). El Petit Trianon fue un regalo de Luis XVI para la reina (Walter, III Parte, Cap. II, Trianon, p. 120-121) tras la coronación de 1775, pero en la película da a entender que es a modo de regalo tras ser madre (que, en realidad, no ocurrió hasta 1779). Durante su primer parto, cuando hubo complicaciones, Luis XVI

de rigor, este enfoque no tiene por qué ser erróneo. Simplemente hay que tener en cuenta que no se trata de un documental, sino de una pincelada de su vida, o incluso, el conjunto de los hechos de su vida retratados a nivel emocional, como decía Dunst en una entrevista del *Making of*. Esta “historia de emociones” corresponde al estilo impresionista de Sofia Coppola. Algunos críticos lamentaban la ausencia de mensaje y contenido de la película, pero la verdad de María Antonieta se halla en los detalles de cada escena. Cada color, cada traje, cada objeto, acompañados de la música, el lenguaje no verbal y el guion, aportan en su conjunto un significado implícito de la historia que hace falta analizar para poder desentrañar por completo.

### **6.2.2. De Archiduquesa de Austria a delfina de Francia**

Según la biografía de María Antonieta de Fraser (2001), el proceso de convertirse en delfina de Francia duró varios años. Se estuvo formando con el abad de Vermond, desde que tenía 12 años aproximadamente, para perfeccionar el francés y sus conocimientos de historia, pero, sobre todo, para aprender a leer y escribir correctamente (p. 32). Como no podía viajar sin estar casada, celebraron un matrimonio por poderes el 19 de abril de 1770 con su hermano el archiduque Fernando en el lugar de Luis Augusto, oficiado por el nuncio apostólico Monseñor de Visconti (Fraser, 2001, p. 51). La película de Sofia Coppola comienza, dos días después, en el día de la despedida. Aparece en una amplia sala, con el pelo liso y suelto, recogido por una delgada cinta negra y un vestido azul claro, Figura 16 (Coppola, 2006). Ese será el color representativo de su infancia y adolescencia temprana<sup>90</sup>, tal y como aparece, además, representada en numerosos cuadros de la época, Figura 17 (Krantzinger, 1770). La delicadeza de la archiduquesa contrasta con el traje negro de la emperatriz María Teresa de Austria, quien aparece en la película acertadamente vestida en su luto perpetuo tras la muerte de su esposo Francisco I en 1765 (Fraser, 2001, p.25). Las últimas palabras de su madre reflejan el aviso de

---

en realidad no se quedó a ayudarla y a abrir las ventanas de la pequeña habitación hacinada de aristócratas (Fraser, 2001, p. 165). La aventura con el conde Fersen, según los cálculos de Fraser, debió de haber sido en la visita a Francia en 1783, tras el regreso de las Américas (2001, p. 201-206). Esto encajaría si no fuera porque en la película su madre fallece después de este encuentro amoroso, pero en realidad María Teresa de Austria murió en 1780, antes de conocer a ninguno de los herederos que María Antonieta produjo para Francia al final. En la película, María Teresa no vivió para ver cómo María Antonieta produjo un varón, pero históricamente no coincide con el momento temporal que nos hace creer Coppola. Por lo demás, los hechos encajan cronológicamente.

<sup>90</sup> “In the beginning I used innocent colors.” (Milena Canonero en Diamond, 2011, p. 216).

prudencia y cuidado, citando incluso la biografía de Fraser cuando dice: “All eyes will be on you”<sup>91</sup>, una premonición de la polémica vida pública que le aguardaba.

A las nueve en punto de la mañana la pequeña archiduquesa se subió en el carruaje que la llevaría a su nuevo destino. Antonia Fraser cita a Joseph Weber, hermano de leche de María Antonieta, quien testimonia que esta fue una despedida emotiva y que “Madame Antoine ... craned her neck out of the windows again and again, to catch a last sight of her home.” (Fraser, 2001, p. 53). Coppola parece haber tomado esta cita literalmente, pues es lo último que hace la protagonista antes de partir, con la delicada pieza de piano de Dustin O’Halloran, *Opus 17* (2006) enmarcando el melancólico día desde que su madre le da un abrazo de despedida.

Aunque se trate de un compositor contemporáneo, imita un minuetto dieciochesco, usando la técnica del “non legato” o “tocco sopra” que imita el ataque rápido y la falta de sostén del clavicémbalo, que no tiene control de dinámica ni pedal. En estos primeros minutos hay una ambientación histórica más fiel a la realidad, como un dulce recuerdo de la infancia feliz de María Antonieta. Esta pieza la acompaña mientras se ven imágenes de su viaje de dos semanas y media, jugando a las cartas con sus damas de compañía, enseñándoles el retrato pequeño de su futuro marido y también aparece haciendo figuritas con el dedo en el cristal de su ventana con su aliento, Figura 18 (Coppola, 2006). Es uno de los numerosos detalles de la interpretación de Kirsten Dunst que reflejan su inmadurez en la primera parte de la película, pues en la vida real tendría solamente catorce años y medio cuando la enviaron a Francia.

La música termina abruptamente cuando llegan al punto de entrega de la archiduquesa. La mayoría de las autoras de referencia, como Cerretti (2007), Diana Diamond (2011), Ferriss y Young (2010), y Rogers (2018), hacen una valoración de esta ceremonia. Consistía en dejar atrás todas sus pertenencias, incluyendo su traje vienés y su perro de compañía. A nivel biográfico, hay quienes cuestionan la veracidad de este suceso, pero tanto Zweig (1946) como Fraser (2001) toman este ritual como cierto. Esta última lo aclara en una nota en la página 61 de su libro, donde dice que este testimonio viene de la mano de Madame Campman, quien no estuvo ahí presencialmente, pero su padre sí y fue él quien le proporcionó con la información

---

<sup>91</sup> “It was only in a few sentences that Maria Teresa revealed apprehensions for her daughter based on the terrible (and unacknowledged) inadequacy of Antoine’s preparation. The future Dauphine was not to display undue curiosity - a particular fault of hers. She must not cultivate familiarity with “underlings”. Above all, she must remember that “all eyes” would be fixed on her; she must give no scandal.” (Fraser, 2001, p. 48).

que más tarde ella documentaría en sus memorias sobre la reina. Sin embargo, este es el mismo argumento que toman Walter (1958) y Lever (2003) en contra de este suceso, pero aun así aparece en la película respaldado por el libro de Fraser.

Puede que sea discutible si ocurrió de verdad o no, de lo que no hay duda es que es una manera simbólica e impactante de representar el cambio abrupto de identidad y el futuro rol de María Antonieta en Francia. Hay lloriqueos y pucheritos cuando madame de Noailles le quita Mops, su perrito, de sus brazos porque puede tener todos los perros franceses que ella desee. Después, procede con el resto del ritual. En la película, este momento no tiene música de fondo. Se oye, en su lugar, la voz de la condesa de Noailles narrando su porvenir, mientras vemos cómo despojan a la joven de todos y cada uno de los elementos que la pudieran recordar a su hogar, cada pulsera, e incluso sus calcetines. Al final del proceso, aparece desnuda, en mitad del encuadre, de manera que se transmite la situación tan vulnerable en la que se encontraba, como se puede apreciar en la Figura 19 (Coppola, 2006).

A la salida de la carpa, comienza la canción *The Melody of a Fallen Tree*, de Windsor for the Derby (2004) y aparece María Antonieta en un traje a la francesa, Figura 20 (2006). El tocado puntiagudo y el traje nuevo son de un color azul claro parecido al de su vestimenta vienesa, pero, a pesar de ello, este traje es de un tejido más satinado y brillante, con un color azul pastel al estilo francés. Incluso se le ha aplicado por primera vez colorete en sus mejillas, signo de opulencia y distinción en la corte de Versalles, pero de mal gusto en Viena (Fraser, 2001, p. 77). El lazo en la garganta hace que, como decían en el *making of*, que parezca un regalito de parte de Austria y hace referencia a los retratos que se vendían de la delfina una vez en Francia, Figura 17 (Krantzinger, 1770). Por último, el escote es mucho más pronunciado, un cambio trascendental, pues simboliza el inicio de la sexualización de su cuerpo y su futura labor como productora de herederos para la corona francesa. Ya no es una niña cuyo traje sirve, esencialmente, para resguardarse del frío, como veíamos en la Figura 16 (Coppola, 2006), sino que es una mujer de la realeza que debe adecuarse a la moda de su tiempo, para cumplir con su nueva función decorativa y reproductiva.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Recordamos los textos de Fraser (2001, p. 46), y Chantal Thomas (1993, pp. 11-12), en los que comentan los testimonios de dos princesas que lamentaron pública y reiteradamente su rol de consorte.

La música se compone de un teclado que marca una melodía más aguda, con una guitarra acústica rítmica de base y un riff de guitarra eléctrica a modo de bajo. Ya no es una delicada melodía al estilo dieciochesco, sino que utiliza música contemporánea de indie rock que da una sensación de extrañeza y desorientación. Nos introduce acto seguido a su futura familia. Vemos por primera vez a Luis Augusto, jugando a las espadas con sus hermanos para entretenerse mientras esperan a que llegue la archiduquesa. Al igual que Kirsten Dunst, la interpretación de Jason Schwartzman en la primera parte de la película se caracteriza por mostrar una imagen más inmadura del delfín de Francia. Aparece vergonzoso y cabizbajo en el retrato familiar que crea Sofia Coppola cuando aguardan la llegada de la archiduquesa, Figura 21 (2006). Le da un tímido abrazo, mostrándose distante y formal con su futura esposa, lo cual representa, por una parte, los prejuicios instaurados en él por el clan Vauguyon sobre “la Austríaca” y, por otra, que no era más que un chico de dieciséis años asustado por la presencia de una bella y elegante chica de catorce años (Fraser, 2001, p. 34). Después, comienza a sonar la canción *I Don't Like It Like This* de The Radio Dept. (2006), un título acertado dada la tensa e inaudita situación del enlace entre Austria y Francia.

### **6.3. Bienvenida a la corte de Versalles**

La llegada a Versalles irrumpe con unas campanadas a lo lejos. Solamente habla María Antonieta, que agradece las flores que le entregan los niños de la corte. Estos les siguen en fila hasta sus aposentos. Este primer encuentro con su apartamento viene enmarcado por el xilófono y las armonías ligeramente disonantes de la canción *Jynweythek Ylow* de Aphex Twin (2006). Se completa así el acto de desidentificación austríaca a través de su nuevo espacio de residencia y sus nuevos objetos cotidianos, entre los que destaca el joyero azul pastel con su nueva insignia, Figura 22 (Coppola, 2006). Este es un regalo de parte de Luis XV para que se sienta acogida y bienvenida, a pesar del enlace artificial realizado por el Pacto de Familia de 1761. Pero, a través de este nuevo símbolo, esa combinación de la A con la M, se reconoce el cambio definitivo de archiduquesa a María Antonieta de Francia. De hecho, vemos cómo se convierte en lo que hoy conocemos como el logo de su marca personal, pues la acompañará a lo largo de su vida adulta en Versalles en la película, sobre su cama y en el teatro que construyó en el Petit

Trianon. Se convierte en una manifestación visual que encapsula su nueva identidad, que incluye la labor decorativa que le es encomendado por la corte.

Este choque cultural e identitario, se representa en la película a través de un golpe de música del órgano (Nivers, 1667) en la boda entre Luis Augusto y María Antonieta. La transición de la escena de introducción a su apartamento y la celebración de boda es tan súbita que crea un estupor en los espectadores, similar al que debió de haber sentido la pequeña María Antonieta, que firma torpemente el contrato de matrimonio dejando una mancha al final de su nombre, Figura 23 (Coppola, 2006). Una imagen que Sofia Coppola tomó directamente del libro de Fraser, Figura 24 (2001), en la que se ve claramente esa disonancia, por el contraste entre las firmas refinadas de sus nuevos familiares que dejaba entrever la negligencia parental y su falta de educación en la corte de Viena.

Su nueva vida se caracterizaba por una rutina repetitiva, primero el ritual de vestirse (*le toilette*) después iba a misa, comía con su esposo delante de toda la corte, donde tampoco debía “reach” o coger nada motu proprio, debía ser servido. Tal y como Fraser describe, su vida se había convertido en un espectáculo para la corte de Versalles, era un bien público y un derecho para los aristócratas tener ese acceso a la familia real.<sup>93</sup> Sus amistades se volvieron, por lo tanto, en una parte fundamental para su bienestar. Las consortes no sólo necesitaban damas para tener compañía, eran esenciales para tener una fuente de apoyo personal. La princesa Lamballe, viuda de uno de los príncipes de sangre, parientes directos de Luis XV, se convirtió en su primera favorita dentro de la corte. Era un poco más mayor que ella, por eso le recordaba a su amistad con su hermana María Carolina, que le sacaba tres años (Fraser, 2001, pp. 91-92).

En sus primeros días en la corte, Coppola pone de fondo el *Concierto en sol mayor "Alla Rustica" RV 151* de Vivaldi (1725-1730), alegre y animada, que enmarca la comicidad del primer encuentro con las exigencias de la etiqueta. En Versalles, los reyes y los delfines no debían tocar ni hacer nada, eso era un derecho y un privilegio de los aristócratas que eran los únicos que podían servir a la realeza (Fraser, 2001, pp. 72-78). Para empezar, hay una imagen

---

<sup>93</sup> “Marie Antoinette’s own account of her daily routine, written to her mother in July 1770, makes it clear that the constant element of the private-performed-in-public was present from the very beginning. Waking between nine and ten, she would dress informally, say her morning prayers, eat breakfast, and after that visit the royal aunts. “At eleven o’clock I have my hair done, At noon, all the world can enter - I put on my rouge and wash my hands in front of the whole world. Then the gentlemen leave and the ladies remain and I am dressed in front of them.” This was followed by Mass, with the King if he happened to be in Versailles, otherwise with the Dauphin. After Mass the two of them dined together “in front of the whole world” (Fraser, 2001, pp. 75-76).

cómica desde el punto de vista de María Antonieta sobre el ritual de vestirse. Madame de Noailles se arrodilla tanto que apenas se ve su cara detrás del pie de la cama Figura 25 (Coppola, 2026) y a continuación empieza el servicio. La condesa explica el proceso, mientras María Antonieta se queda desnuda en mitad de la habitación esperando a que llegue la dama con mayor rango para ponerle la primera capa de ropa. Dice exasperada “This is ridiculous”, a lo que responde solemnemente de Noailles: “This, Madame, is Versailles.” Esto es algo que ocurrió de verdad y que Fraser explica en su libro (2001, p. 76), pero es una anécdota que ocurrió más adelante, no en su primer día en la corte. Por situaciones así, la pequeña María Antonieta apodó a la condesa de Noailles, “Madame Etiquette” (Fraser, 2001, p. 77).

A través de estos detalles, característicos del estilo impresionista de Coppola, vemos que, a pesar de las exigencias de la etiqueta de Versalles y del nuevo estilo a la francesa, como el traje de boda espectacular, Figura 26, (Coppola, 2006) similar a los trajes de Estado con los que se la representaba en los retratos oficiales, Figura 2 (Gautier d’Agoty, 1775), María Antonieta seguía teniendo un fuerte vínculo con sus inicios vieneses. De hecho, más adelante vemos cómo aún se vislumbra a la María Antonieta de Viena, cuando la vemos reunida con el conde de Mercy d’Argenteau en sus aposentos rodeada de dulces, perritos de compañía y niños jugando, Figura 27, (Coppola, 2006), por los que sentía una gran afinidad y predilección (Fraser, 2001, p. 101).

Para empezar, Mercy le llama la atención por el picnic que organizó para tratar de conectar con su esposo, tal y como explica Fraser (2001, pp. 85-86), pues era impropio de la futura reina de Francia ofrecer embutidos a un grupo de caza. También le dijo de parte de su madre, que le desaconsejaba montar a caballo pues era una de las principales causas de aborto, a lo que María Antonieta respondió que no había ningún peligro de eso. Mercy le advirtió de que un matrimonio sin consumar se podría anular y también le recordó que ella debía tener en cuenta la Alianza (el Pacto de Familia, 1761) y debía ser madre para ejercer alguna influencia sobre el rey y el delfín (Fraser, 2001, p. 139). María Antonieta le promete que ella hará todo lo que pueda por conseguirlo, porque “letting everyone down would be my greatest unhappiness”, una frase que Fraser atribuye a la verdadera María Antonieta cuando estalló la Guerra Civil de Polonia el verano de 1772, cuando María Antonieta tenía 16 años, que demuestra la buena disposición de la pequeña delfina en sus inicios en Versalles (Fraser, 2001, p. 103).

Mercy sale de la habitación devolviendo torpemente al plato de dulces el macaron que María Antonieta le había ofrecido cariñosamente antes, y ella abre la carta de su madre que el conde le deja. Mientras se oye la voz en off de su madre, repitiendo las advertencias de Mercy, María Antonieta se mira al espejo. En la Figura 28 (Coppola, 2006), examina su reflejo. Sus ojos expresan la preocupación por cumplir con estas nuevas expectativas, y empieza a formar una nueva identidad basada en sus responsabilidades como delfina de Francia y embajadora de Austria. Su habilidad sexual y, por ende, su cuerpo, se han convertido en el vehículo que determinaría la victoria de la alianza entre dos potencias de Europa. A lo largo de la película las cartas de su madre le recordarán esta realidad a medida que su preocupación va en aumento, igual que en la historia real recibió cartas de esta índole (Fraser, 2001, p. 94). Su traje en esta escena simboliza así ese gran cambio de niña a productora de herederos, ya que el rosa será el color de la juventud y sexualización de María Antonieta. En esta escena solamente queda un delgado delicado lazo azul claro que se entreteteje en los volantes de su escote, como símbolo de este momento transicional en el que se da cuenta de que debe dejar atrás su inocencia.

De hecho, la primera vez que lleva este color en la película es antes, durante su primera cena en Versalles, donde descubre las complejas dinámicas sociales de la corte. Su presentación e incorporación a este tejido social, se simboliza a través del rosa que la acompañará en su juventud. Los adornos del mismo color que su traje se adecúan a las tendencias de la época, como las plumas a sus hombros debajo de los lazos de seda y las flores de gasa, sin llegar a los extremos por los que más adelante será reconocida. Su puf es mucho más sutil, al igual que sus joyas, en este caso, un collar de piedras rosas y un delicado par de pendientes a juego, tal y como se aprecia en la Figura 29 (Coppola, 2006).

Además, Anna Rogers habla de esta escena como una de las partes fundamentales de la película, ya que representa la importancia que “el cotilleo” (*gossip*) tendrán sobre la reputación de María Antonieta en la corte. Pero habla sobre la manera en que en esta escena se refleja su exclusión social, ya que no puede participar libremente en los cuchicheos de los cortesanos, porque no los conoce.<sup>94</sup> Sin embargo, en sus inicios, tal y como explica Fraser, en estos

---

<sup>94</sup> “Marie’s exclusion from this group is heightened by the fact that she cannot take part in the conversation: she possesses neither the right language nor does she know the cast of characters before her (tellingly, she has to ask the Comtesse de Noailles who the King’s mistress is). Since the viewer cannot attribute specific parts of the dialogue to any single character in this scene, the gossip becomes as important a presence as any of the protagonists: indeed, it functions as an independent force that is capable of creating and re-shaping relations of power.” (Backman Rogers 2012a:90) (pp. 131-132).

momentos, María Antonieta era tan temida como adulada por su condición de futura reina consorte extranjera. En sus inicios en Versalles, ella era la dulce delfina de Francia, admirada por su amabilidad y belleza, a pesar de ser austríaca, se la veía como un ejemplo de compasión.<sup>95</sup> En todo caso, la importancia del cotilleo como integrador social, no se le escapa a María Antonieta. Oye a sus tías políticas criticar a la mujer que está sentada a la izquierda del rey Luis XV, y le pregunta a madame de Noailles quién es, a lo que la condesa le responde diplomáticamente que esa mujer le produce placer al rey, en el libro, Fraser dice que María Antonieta al escuchar esto exclamó: “Entonces ella será mi rival, porque yo también quiero agradar al rey” (Fraser, 2001, p. 67), pero en la película simplemente dice “Oh!”. En ninguno de los casos se imaginaba que realmente era la amante oficial del rey, madame Du Barry, de orígenes humildes, pero, como le explica el conde de Artois sentado a su derecha, el rey le procuró un título para que pudiera estar con él en Versalles públicamente.

Entre la desilusión por no poder cumplir con su deber, es decir, el fracaso sexual en su matrimonio, junto con una profunda moral católica instruida por su madre, la condesa Du Barry representaba por una parte todo aquello que María Antonieta anhelaba y, a la vez, un estilo de vida que rechazaba completamente (Fraser, 2001, pp. 87-88). Por tanto, el color de Du Barry en la película es el rojo, Figura 30 (Coppola, 2006), un color que en nuestra cultura occidental representa la pasión y la alerta, pero como explica Canonero en la entrevista con Diamond, también utilizará colores y texturas sensuales con mayor peso, como el terciopelo, que crea una imagen de madurez sexual (Diamond, 2011, p. 217). Esto contrasta con el rosa de María Antonieta, cuya fogosidad sexual se calma al mezclar el rojo con el blanco, que representa la inocencia y la virginidad según su moral cristiana.

Por otro lado, esta combinación de envidia y repudia hacia la amante oficial, junto a que la condesa Du Barry no podía dirigirse primero a María Antonieta por su rango, la joven se refugió en este mandato de la etiqueta para hacerle el vacío más absoluto a la *maîtresse-en-*

---

<sup>95</sup> “Marie Antoinette further establishes her public reputation for sweetness and mercy by stopping her carriage for over an hour to aid an injured postilion. She would not continue until she had established the presence of a surgeon. (...) Another celebrated incident confirmed the image. When a peasant wine-grower was gored by a stag in the course of the royal hunt, the Dauphine conveyed the unfortunate man in her own coach, while making arrangements for the family he left behind and for his ruined crops. Wide publicity was given to the scene, commemorated in engravings, tapestries and even fans, under the general title, “An Example of Compassion.” This much-disseminated image of the lovely, caring Dauphine was felt to be completely appropriate for a future Queen of France. For once the publicity did not lie. The impulse of compassion was genuine enough and was deeply rooted in Marie Antoinette’s character.” (Fraser, 2001, pp. 82-83).

*titre*. Esto hizo que se aliara con sus tías políticas, que tampoco aceptaban que una extrabajadora sexual se sentara con ellas a cenar (Fraser, 2001, pp. 86-90).

Sin embargo, esta alianza forjada por una enemiga social común no era sinónimo de la lealtad total de las tías. Por ejemplo, mientras María Antonieta pasea por los jardines, en lugar de música, se oyen las voces en off las tías criticándola por ser austríaca, como si estos cuchicheos formaran parte de la banda sonora de la vida de María Antonieta.<sup>96</sup> Pero, las críticas fueron más allá de la xenofobia una vez que María Antonieta tuvo que dirigirle la palabra a Madame du Barry, por petición expresa del rey y de Mercy (de parte de su madre). Esto sepultó su relación, ya que las tías vieron esa interacción como una ofensa (Fraser, 2001, pp. 97-99), lo cual se expresa en la película a través del lenguaje no verbal de las actrices, Figura 31 (Coppola, 2006). Además, en esta escena vemos a María Antonieta vestir de negro por primera vez, Figura 32 (2006), una trasgresión anacrónica por parte de la diseñadora de vestuario, Milena Canonero.<sup>97</sup> Mientras Diamond (2011, p. 217) lo ve como una señal de su incipiente rebelión, en mi opinión parece un signo de duelo, por la ruptura de la relación con sus tías políticas, junto al resto de sus problemas en la corte. Es como si este encuentro marcara el principio del final de su inocencia y su buena actitud inicial.

En efecto, las críticas a sus espaldas se vuelven más feroces en otra ocasión en la que se oyen las voces en off de las tías, mientras María Antonieta pasea por los jardines seguida de dos damas de compañía. En esta ocasión, se burlan de María Antonieta por tratar de adoptar a un niño que casi muere atropellado por su carro.<sup>98</sup> Se burlan despiadadamente del único tema que realmente afectaba al ánimo de la adolescente (Fraser, 2001, p. 138). Fraser, afirma que madame de Noailles se encontró a la pequeña delfina triste en sus aposentos por la frialdad de su marido, ya que no comprendía la razón por la que no quería estar con ella, a pesar de sus intentos de entablar una amistad (2001, p. 102).

---

<sup>96</sup> “She doesn’t seem the least bit interested in him.”

“Well, she IS Austrian, they’re not exactly the warmest people.”

“But it’s true! Her brother Joseph is so cold! He’s an awful man. But they say in Austria that she was rich.” (Coppola, 2006, 29:39).

<sup>97</sup> “When she finally acquiesces to her father-in-law by receiving the notorious du Barry, who she initially spurned out of a sense of moral purity, she dons black for the first time - this shift in color a harbinger of her own incipient rebellion.” (Diamond, 2011, p. 217).

<sup>98</sup> Según Fraser esto ocurrió cuando Teresa de Saboya, su cuñada, dio a luz tras al duque de Angulema, en 1775, después de su coronación, pero en la película lo sitúan como un evento que ocurrió durante el delfinado (2001, p. 137).

### 6.3.1. *I Want Candy*: el retrato de la desalmada reina

Con todo, el único refugio que María Antonieta encuentra de toda esta situación es a base de ampliar su vida social, con reuniones y juegos organizados en su apartamento (Fraser, 2001, p. 97); sesiones “de compras” con la princesa de Lamballe, como en la Figura 33 (Coppola, 2006), donde se la ve eligiendo los accesorios de su traje de la ópera y sus salidas a París (Fraser, 2001, p. 110). En la película la joven estrena su vestido nuevo en su primera salida a la ópera, descubre aquí un mundo nuevo donde, por una parte, se siente acogida por el público (2001, pp. 104-105) y además por fin vuelve la música a su vida. Se escucha *Aux langueurs d'Apollon* (*Aria de la folie*), de Rameau (1745), cantada por una soprano.

Vemos a María Antonieta vestida de un rosa más fuerte de los pasteles que estaba llevando hasta ahora con un ribeteado de tul negro bordeando su escote<sup>99</sup>, que había salido también como adorno en otra ocasión cuando mencionó ir a la ópera por primera vez (Coppola, 2006, 35:04). De nuevo vemos el uso anacrónico de este color, que en este caso se utiliza como un adorno simbólico contemporáneo de las salidas de noche de las jóvenes. Por otra parte, su pelo, adornado con flores, está más elevado de lo habitual, lo cual nos indica su transición progresiva hacia la evasión y frivolidad posteriores. Cuando la cantante termina, María Antonieta aplaude animadamente. La princesa de Lamballe le avisa de que no es lo habitual en funciones de corte, pero ella anima al resto del público a unirse. Estos toman su transgresión de etiqueta como un gesto encantador de la joven alegre y divertida. Todos aplauden con ella, pero realmente, los aplausos van dirigidos hacia ella, Figura 35 (Coppola, 2006).<sup>100</sup>

Por otra parte, este momento también es importante porque nos introduce a quien será su nueva favorita, la duquesa de Polignac, que irrumpe con una energía efervescente en el Palco Real. Después de presentarse informalmente, comienza a contar historias sobre sus aventuras amorosas y a criticar los trajes de los aristócratas de las plateas circundantes. Su presencia

---

<sup>99</sup> “These changes in were symbolic as she increases her influence at Versailles. “Marie Antoinette’s increasing political acumen and sophistication in a court where she is surrounded by enemies who opposed the recent Franco-Austrian alliance that her marriage symbolized is indicated through subtle shifts of color and couture. (...) Candy pinks deepen to salmon and fuchsia, light blues to deeper, more sophisticated shades of ice and French blue, plain satins to more elaborately patterned and embroidered fabrics; chaste necklines become more revealing; and she begins to don increasingly elaborate jewelry. (Allison Groffman, personal communication, September 15, 2009)” (Diamond, 2011, p. 217).

<sup>100</sup> Un ejemplo parecido es cuando el compositor Gluck, al terminar una función patrocinada por la delfina, se dirigió al público para que aplaudieran por María Antonieta: “Let us celebrate the queen Dauphine!” (Fraser, 2001, p. 132).

cautivadora, llama la atención a María Antonieta, ya que el *joie de vivre* de Polignac encaja perfectamente con las ganas de evasión y divertimento de la triste delfina. Esto corresponde, implícitamente, al momento en que empezará a alejarse de la princesa de Lamballe, para favorecer a su amistad con madame de Polignac, quien se convertirá en su favorita absoluta hasta que empiece su etapa maternal (Fraser, 2001, p. 130).

Sin embargo, de vuelta en Versalles, desaparece la música por la voz en off de su madre. Hay una escena donde el descontento y la presión de su madre vuelven a la carga, en una carta donde compara el fracaso matrimonial de María Antonieta con el éxito de sus hermanos. María Carolina estaba embarazada, después de tres años de casados y el archiduque Fernando se había enamorado de su nueva esposa, la heredera de Módena, Beatrice d'Este.<sup>101</sup> En este caso el traje es bastante relevante porque refleja la pérdida del espíritu de la joven. Lleva un vestido amarillo pálido con detalles que mimetizan el diseño de la pared sobre la que se apoya y se derrumba poco a poco al suelo, mientras la cámara se acerca a un primer plano de su cara, mirando con lágrimas en los ojos por la ventana con una expresión de desesperación e impotencia, Figura 36 (Coppola, 2006).

Después de la carta de desaprobación maternal, nace el duque de Angulema, lo cual define la humillación total de la Delfina. En su paseo hacia sus aposentos se encuentra con un grupo de pescaderas, que le dicen agresivamente “When will you give us an heir!”, algo que Coppola toma directamente de Fraser (2001, p. 137). Se apresura para llegar a sus aposentos, aguantándose las lágrimas lo mejor que puede, y finalmente se derrumba, dando comienzo a uno de los momentos más dramáticos de la película. Su llanto dura aproximadamente un minuto y diez segundos, sin música ni ruido de fondo. Primero aparece la cara de la actriz en primer plano llorando desconsoladamente, con la técnica de cámara “handheld”, cuyos movimientos incrementan el dramatismo de ese momento. De esta manera, se refleja la sensación de desorientación que crean esos momentos emocionales intensos. Después aparece la delfina con

---

<sup>101</sup> En este caso, Sofia Coppola toma una referencia directa de una carta dedicada a María Antonieta el 31 de octubre de 1771, dos días antes de cumplir los 16 años (2006, 49:15). Aparece un fragmento citado en el libro de Fraser, prácticamente palabra por palabra: “Maria Carolina was at last pregnant after three years of marriage, and her first child would be born the following June. The Archduke Ferdinand, who had married the heiress of Modena, Beatrice d'Este, was “enchanted” with her and had “made her his wife” at once. “All this news,” wrote the Empress, “which should fill me with contentment, is diminished by reflections on your dangerous situation” (2001, p. 98). Por otra parte, Coppola vuelve a transgredir a nivel cronológico, pues esta carta data de antes de que se dirija a Madame du Barry, el 1 de enero de 1772 (Fraser, 2001, p. 98), sin embargo, captura la esencia de las numerosas cartas que recibió a lo largo de su delfinado y reinado hasta que por fin se quedó embarazada.

su cabeza metida entre las piernas, sentada en una esquina de su habitación, una imagen estática que dura cinco segundos, la Figura 37 (Coppola, 2006). De pronto, hay un corte a una fila de zapatos de tacón, un ambiente totalmente distinto, al son de los tambores de la siguiente canción que rompe con la imagen depresiva y estática anterior.

Se trata del comienzo de *I Want Candy* de Bow Wow Wow (1982), donde aparece una secuencia de imágenes de descontrol total. Este momento es de vital importancia, pues representa ese momento en el que María Antonieta ya ha perdido toda esperanza sobre su situación en Versalles, y se mete de lleno en esta etapa de frivolidad y transgresión por la que será recordada. Haciendo alusión a la canción, los dulces, que incluso los perros se comen, se mezclan entre imágenes que muestran su devoción por la moda y, además, por las joyas, sus otras actividades preferidas, como el gusto por la bebida y los juegos de apuestas (Fraser, 2001, pp. 140-141). En definitiva, en esta secuencia se ve cómo María Antonieta se pierde en el mundo del placer.

En concreto, esta “secuencia maníaca de imágenes”, como la define Diamond (2011, p. 219), ha sido la más comentada porque contiene el conocido fotograma en el que aparece un par de zapatos converse azul pastel, Figura 38 (Coppola, 2006). Un anacronismo que tiene su origen en la metodología de la creación de moda que emula Coppola en su visión artística. Lo que no se suele decir es que la colección entera de zapatos en ese fotograma es anacrónica, ya que Canonero le pidió a Manolo Blahnik que colaborara en la producción. El diseñador tomó de referencia los retratos de la joven María Antonieta, con lazos y pedrería, pero con un tacón completamente distinto.<sup>102</sup> Esta obsesión por los zapatos nos recuerda al testimonio de una joven adolescente para ABC News que en torno al 2010 decía que tenía 20 pares de zapatillas, unas 20 botas, pero lo ideal para ella sería no repetir nunca un par de zapatos (Diamond, 2011, p. 213). Esto, por una parte, refleja la adecuación a los tiempos de la película de *Marie Antoinette* (2006), pero, por otra, representa el consumo de moda como una herramienta por la que María Antonieta refuerza su prestigio y autoridad. Visto de esta manera, se podría enmarcar

---

<sup>102</sup> “The spectacular collection of Manolo Blahnik shoes takes its inspiration from the multicolored satin slippers trimmed with bows and jewels that are featured in portraits of Marie Antoinette, but these are clearly hybrids, with anachronistic stiletto heels. “I wanted to have the input of Manolo Blahnik so that the whole look from the head to the feet would have a contemporary cast. With the approval of Sofia, I asked Manolo Blahnik to collaborate and design special shows for Marie Antoinette.” The film erupts in a manic montage of colors, patterns, and styles in a synesthesia of music, couture, shoes, pastries, fabrics, jewels, and coiffures.” (Diamond, 2010, pp. 218-219).

en la tercera ola del feminismo por el cual las manifestaciones femeninas se convierten en algo significativo y poderoso, en lugar de simplemente frívolo (Ferris y Young, 2010, p. 104).

Sin embargo, Ferris y Young citan en la mayor parte de su artículo a Caroline Weber (2006), quien, en mi opinión, exagera en su libro la influencia de María Antonieta sobre la moda de aquel entonces. A pesar de su nivel de influencia en la corte, con la que Fraser concuerda (2001, p. 148), ella, en realidad, era una fiel seguidora de las tendencias nacidas en París.<sup>103</sup> En lugar de encerrarse como las reinas consortes precedentes, era conocida por saltarse las normas de etiqueta, por ejemplo, encargó a un peluquero parisino, Léonard, en lugar de contentarse con el peluquero real, colocado por su rango (Fraser, 2001, p. 149). El puf estratosférico por el que se la caricaturizaba fue una creación de este peluquero, algo que Sofia Coppola emula en la Figura 39 (2006). De igual modo, Rose Bertin se convertirá en su nueva modista, en lugar de la asignada por la corte (Fraser, 2001, pp. 148-149). En otro fotograma, vemos a María Antonieta con sus favoritas, la duquesa de Polignac y la princesa de Lamballe, escogiendo entre todas las mejores telas mientras le dan sorbos a su champán, como si estuvieran en una boutique de lujo contemporánea, Figura 40 (Coppola, 2006). Representa el proceso de creación real por el que María Antonieta escogía de entre un catálogo de figurines y muestras de telas los diseños que quería encargarle a madame Bertin (Fraser, 2001, p. 175). De esta manera, entre Léonard y su modista, María Antonieta se construyó una nueva imagen según su criterio y su gusto, dentro del marco de las tendencias parisinas. Esta individualidad frente a las exigencias y tradición de Versalles es lo que realmente le otorga poder a la moda de María Antonieta.

En cuanto termina la secuencia de *I Want Candy*, Polignac sugiere que se vayan a París a un baile de máscaras, porque al ir enmascarados ¡nadie los reconocería! Acto seguido, María Antonieta y su nuevo círculo social se escapan en mitad de la noche mientras suena de fondo una versión instrumental de la melodía principal de *Hong Kong Garden*, de Siouxsie and the

---

<sup>103</sup> A nivel histórico, un ejemplo muy evidente de esto es cuando Luis XVI tuvo la prudencia de prohibir *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais (1784), una obra que ridiculizaba la aristocracia y su modo de vida, que se popularizó a su pesar. María Antonieta, en cambio, conservó una copia en su colección de libros del Petit Trianon (Fraser, 2001, p. 214-215), como muestra de sus gustos neoclásicos acorde a la tendencia cultural de sus coetáneos. Fraser explica en el epílogo: “As for the simplicity she preferred, that, too simply marked the transition from the grand baroque courts of the past to the more restrained versions of the nineteenth century with a strong domestic dimension. (...) The truth was that the age of “cumbersome brocade” was inevitably passing, as Marie Antoinette, like many people in touch with the *Zeitgeist*, knew by intuition, not by reason. Ironically enough, the Queen, so often seen as the epitome of the *ancien régime* in all its foolish, stilted splendour, actually disliked such ways. It was the life of Versailles that was going out of date, not that of the Petit Trianon” (Fraser, 2001, p. 454).

Banshees (1978). Se trata de un alargamiento de la introducción de la canción, donde los instrumentos de cuerda con un acompañamiento de arpeggios sobre un clavicémbalo reemplazan a los carillones originales. De esta manera la canción tiene un sonido más propio del siglo XVIII, frente a la fusión de música oriental con el rock de la canción original. Por una parte, refleja la emoción de estar haciendo una travesura versallesca, y por otro, parece que con este cambio de la canción Coppola nos esté introduciendo al nuevo mundo de María Antonieta. Su nuevo círculo incluye al delfín Luis Augusto, sus hermanos, a la princesa de Lamballe y a la duquesa de Polignac, Figura 41 (Coppola, 2006). Aquí, vemos a María Antonieta vestida en su negro anacrónico y transgresor del que hablaba Canonero.<sup>104</sup> Pero, de pronto, la escena cambia a un corro de aristócratas enmascarados bailando animadamente al son de la versión original de la canción, que refleja esa sensación de rebeldía y diversión características de la adolescencia.

Además, en esta fiesta María Antonieta conoce por primera vez al conde Fersen, lo cual tiene su parte de verdad, ya que Fraser lo relata como un encuentro casual en un baile de máscaras (Fraser, 2001, p. 111). Fersen, sin enmascarar, no sabía que la joven del antifaz con la que había compartido miradas cómplices era, ni más ni menos, que la delfina. A la vuelta en carruaje suena *Fools Rush In* versionada por Bow Wow Wow (1982). Hay un conjunto de imágenes de María Antonieta desvelada de la emoción de haber conectado con un apuesto militar, mirando a través de la ventana en su ensoñación, Figura 42 (Coppola, 2006). Es una manera tierna de concluir la introducción de María Antonieta a su etapa de joven adolescente rebelde, ya que, nada más volver al palacio, reciben la triste noticia de que el rey ha caído enfermo de viruela. En el momento en que las campanadas anuncian su muerte, Luis Augusto se convierte en el rey Luis XVI de Francia y, María Antonieta, su reina consorte. Los aristócratas de mayor rango se apresuran a rodearlos y a arrodillarse ante ellos, todavía en su pijama. Es entonces cuando Luis y María Antonieta se miran y se arrodillan también, mientras él dice las premonitorias palabras “Dear God guide us and protect us. We are too young to reign” (Coppola, 2006, 1:04:34), tal y como explica Fraser que ocurrió (2001, p. 116).

---

<sup>104</sup> “In the real world of 18th century, black for women was considered a serious color, more reserved for elderly people or people in mourning. In the movie I use black to give a sense of sophistication and sensuality.” (Diamond, 2010, p. 218).

#### 6.4. Neoclasicismo en *Marie Antoinette*

La primera parte del reinado de María Antonieta se caracteriza por su inmadurez. El problema es que esta frivolidad y derroche, por el cual ni siquiera estaba aportando a sus causas benéficas<sup>105</sup>, se está dando a conocer en todas las cortes de Europa (Fraser, 2001, pp. 140-141). Esto, junto a que el matrimonio con Luis Augusto no se había consumado aún después de siete años de casados, hace que el hermano mayor de María Antonieta, el emperador José II, les hiciera una visita el 14 de abril de 1778 para ayudarles (Fraser, 2001, p. 152). Tal y como explica Fraser, durante seis semanas los hermanos tuvieron su tierno reencuentro. José II admitía abiertamente que sentía una predilección por su querida hermana y, para ella, él era como un segundo padre (Fraser, 2001, p. 154).

En la película, este momento se representa con una imagen que muestra la parte más auténtica y feliz de María Antonieta. Se encuentra en su sala de música, con su arpa en una esquina, la Figura 43 (Coppola, 2006), que nos recuerda al retrato de 1777 por Jean Baptiste Gautier d'Agoty, en el que aparece tocando este instrumento, rodeada de amigos, Figura 44. La vemos concentrada en sus clases de clavicémbalo, junto a su profesor, cuando le avisan de su llegada y se levanta inmediatamente para darle un afectuoso abrazo. En esta escena el amarillo, un color que inspira alegría y esperanza, domina la imagen. Aparece tanto en la falda del traje de María Antonieta, como en la sala, pero, además, el emperador lleva una chaqueta amarillo-mostaza con reflejos dorados, Figura 45 (Coppola, 2006). Es la llegada iluminadora que augura la esperanza de un nuevo comienzo. Pasan al dormitorio de la reina, a pesar de la alegría de la escena anterior, vemos la polaridad del traje de María Antonieta, que parece completamente distinto en la parte superior. Es blanco y con un lazo azul pálido, casi blanco también, símbolo de su virginidad, lo cual contrasta con la gargantilla negra, el cual recuerda a la cinta que llevaba en la primera escena en Viena, Figura 16 (Coppola, 2006).

La escena se desarrolla de una manera muy similar a cómo lo narra Fraser (2001, pp. 154-155). Entre hermanos, los gobiernos pasan a un segundo plano. La dinámica comienza de manera jocosa, por ejemplo, José II se burla del colorete de su hermana (el cual aparece exagerado en esta escena, Figura 45 (Coppola, 2006) y le pregunta con ironía si su pelo podría

---

<sup>105</sup> Algo que Coppola describe a través del diálogo con Mercy en el minuto 1:11:29 (2006): "Your majesty, you have spent over 50 thousand francs already this month. There is nothing left to give to your charities." A lo que María Antonieta responde con que le pedirá a Luis el dinero que falta para el Fondo de las Madres Jóvenes.

ser más alto. Pero pronto la conversación se vuelve seria y le dice que, como hermano, le debe llamar la atención por su afición a las apuestas. Pero María Antonieta se muestra desinteresada, e incluso, consentida. Evade cualquier responsabilidad, ya que, “It’s not my fault” (Coppola, 2006, 1:13:36), pero José II insiste que debe tener cuidado con esos comportamientos inapropiados, sobre todo por su conducta fría y condescendiente hacia su esposo. La película refleja las palabras y el sentimiento que José II le transmitió a su hermana en las *Reflexiones*, doce páginas que le entregó antes de su partida en junio de 1777. La reina guardó el documento y aceptó esta crítica constructiva agradecidamente, porque, a pesar de las duras palabras, se sentía protegida y comprendida por su hermano (Fraser, 2001, p. 155).

A continuación, el emperador tiene una charla con Luis XVI, esta vez, es una escena exterior en los jardines del palacio en frente de un elefante (Fraser, 2001, p. 154). Luis XVI y José II empiezan a caminar cuando sale el tema tabú. El emperador le pregunta con delicadeza, pero con decisión, sobre lo que ocurre en el lecho real mientras Luis XVI juega con su espada de un lado a otro, un gesto infantil que alude a su inmadurez. El rey responde con silencio, pues es un tema muy incómodo, pero su cuñado le habla en términos que él entiende, haciendo una comparación con el buen funcionamiento de una llave y su cerrojo. Los movimientos de espada de Luis XVI se ralentizan a medida que escucha los consejos del emperador, un detalle sutil pero eficaz para simbolizar su crecimiento como persona. A continuación, se oyen las palabras de tranquilidad con la voz en off que José II le escribe a María Teresa porque: “The Great Work will be accomplished” (Fraser, 2001, p. 157). Acto seguido, el matrimonio se consuma. Después, aparece María Antonieta sola, tirándose sobre un prado verde emanando un éxtasis de felicidad y alivio, porque al fin las campanas anuncian un bebé, Figura 46 (Coppola, 2006). A desgracia de todos, da a luz a Marie Therèse. Y aparece una escena muy tierna en la que María Antonieta le habla a su hija recién nacida con exactamente las palabras que decía Fraser en el libro que ella iba a ser suya, Figura 47 (Coppola, 2006).<sup>106</sup>

Después, empezamos a ver aún más las libertades artísticas que hacen que *Marie Antoinette* (Coppola, 2006) sean pinceladas de su vida más que una exhaustiva representación cronológica de los hechos. Parece que Luis XVI le dio el Petit Trianon como un regalo de

---

<sup>106</sup> En el minuto 1:17:26 (Coppola, 2006), vemos a la actriz Kirsten Dunst con un bebé al que le dice: “Poor little girl. You were not what was desired, but you are no less dear to me. A boy would be the Son of France. But you, Marie Therèse, shall be mine.” En el libro hay un capítulo dedicado a su primer embarazo que contiene esas mismas palabras: “You shall be mine” (2001, pp. 158-173).

maternidad, en 1778, como un premio, pero realmente fue un regalo de boda en 1775 (Fraser, 2001, p. 151). Por otra parte, es verdad que María Antonieta no dormía ahí normalmente, hasta que pasó tres semanas de cuarentena alejada del palacio de Versalles por sarampión en abril de 1779. Después lo utiliza como aparece en la película, un auténtico retiro de las exigencias de la corte (Fraser, 2001, p. 170).

Sofía Coppola nos introduce este momento de su vida con un plano de ella rodeada de cuatro músicos, Figura 48 (Coppola. 2006). Se trata de un cameo del grupo Phoenix, que tocan una pieza sencilla a dos guitarras románticas, lo cual encaja a nivel histórico, ya que a finales del siglo XVIII se incorporaron en las cortes de Europa. Por una parte, esto refleja el gusto musical de la reina, que estaba en la vanguardia de las tendencias de la época. Por otra, ilustra un momento único de paz y armonía. No veíamos a María Antonieta en pantalla con esa placidez desde Viena. El Petit Trianon se convertiría poco a poco en su santuario, diseñado para que se pareciera al palacio de Laxenburg, el retiro de verano de los Habsburgo-Lorena, hasta el punto de añadir un teatro privado (Fraser, 2001, p. 178-179). Tal y como describió Fraser, la visión de María Antonieta para el Petit Trianon se comparaba también a una pequeña aldea, con una granja y huertos para consumo propio (2001, p. 206-208).

Por otra parte, a pesar de que ya empezaba a cambiar su gusto por la sencillez y vaporosidad de su vestimenta, como vimos en la Figura 46 (Coppola, 2006), se dirige a la modista Rose Bertin, para pedirle trajes más sencillos y naturales. Su gusto por la sencillez a finales de 1770 responde a una nueva corriente europea, por la que los peinados altos y trajes opulentos, se estaban reemplazando por las muselinas de las damas criollas de las Indias. Fue un fenómeno denunciado por los comerciantes de seda de París que se quedaba sin clientela, pero la industria estaba cambiando con la incipiente moda neoclásica (Fraser, 2001, p. 176).

Entonces empieza la secuencia de imágenes de la nueva vida de María Antonieta, caracterizada por una parte por el ideal bucólico neoclásico. El estilo impresionista de Sofia Coppola brilla en esta secuencia de la nueva paz encontrada de María Antonieta. La acción es tan importante como la contemplación en estos momentos, y se intercalan imágenes bellas de los valles verdes del Petit Trianon en primavera, las flores naciendo, el sol brillando, y María Antonieta y su hija de unos tres años, vestidas de blanco disfrutando de estos momentos de paz. Sin embargo, la escena que mejor refleja el gran cambio que esto supuso para la calidad de vida de María Antonieta, es cuando les introduce el palacio reformado a sus amigas y se van a

una pradera a leer a Rousseau, Figura 49 (Coppola, 2006). En el Petit Trianon, en lugar de tener de fondo a las malas lenguas, su mente y su entorno se nutren de las palabras del filósofo. En esta etapa, la banda sonora que la encapsula son sonidos de naturaleza, una abeja sobrevolando el valle, su hija María Teresa jugando con una “petite abeille”, los pájaros cantando y, además, las reflexiones sobre cuál es el estado natural del hombre, según Rousseau.

Por otro lado, Sofia Coppola nos plasma indirectamente que esta visión “natural” del hombre que propone Rousseau y que María Antonieta trata de emular, es realmente una versión edulcorada del mundo rural. En la Figura 50 (2006), vemos cómo las criadas limpian los huevos que más adelante recogen ella y su hija, lo cual podría considerarse una crítica indirecta al ideal bucólico neoclásico.

De la misma forma, María Antonieta aparece en una escena como una pastorcilla, Figura 51 (Coppola, 2006), un ejemplo de sus numerosas funciones representadas en el teatro del Petit Trianon. De nuevo vemos esos guiños a la tendencia bucólica entre aristócratas del neoclasicismo, así como la referencia a las dotes artísticas de la reina, que se llegó a graduar de la Real Academia de Artes Escénicas (Fraser, 2001, p. 206). En la película, esta escena aparece como un remedio a la sensación de abandono de personas como la duquesa de Char (un personaje ficticio basado en la duquesa de Chartres, interpretada por Aurore Clément), que todavía se rigen por las estrictas normas de etiqueta y de rango de Versalles. Su traje, Figura 52 (Coppola, 2006), se compone de unas amplias rosas de seda cosidas al escote, así como unas mangas de tres cuartos, por el cual sobresale la camisa blanca de debajo y un amplio miriñaque, que representa, en definitiva, la moda del Antiguo Régimen a la que María Antonieta, como tantos otros en las cortes europeas, no se adscribe. Este detalle refleja la manera en que la reina transgrede con la etiqueta hasta el punto de aislarse de los cortesanos de Versalles que se niegan a cambiar de costumbres.

Aparte del nuevo estilo de vida que María Antonieta forjó tras su maternidad, en esta etapa también se incluye un recuerdo de su juventud con la llegada de los militares de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos, entre los cuales se encuentra el conde Fersen. Después de su breve encuentro formal, lo invita a las fiestas privadas en el Petit Trianon, donde empieza su romance. Según Fraser, este encuentro, de realizarse, sería en 1783 (Fraser, 2001, pp. 201-206), lo cual no coincide con el orden cronológico de sucesos en la película, porque su madre muere en 1780, pero en la obra ocurre después del encuentro con Fersen. Esto puede deberse a

que Sofia Coppola trata de concentrar todas las experiencias vividas en el Petit Trianon en una secuencia bien definida, que culmina con la aventura con el joven militar. A pesar de que solamente se puede especular sobre el romance, Sofia Coppola nos lo presenta como el momento de mayor éxtasis, antes de su perdición. En cierta manera la directora retrata esa jovialidad del primer amor, ese *crush* adolescente. El ritmo de los tambores *Kings of the Wild Frontier* de Adam and the Ants (1980) ambienta la escena del verdadero despertar sexual de María Antonieta. Por ello, Coppola caracteriza al conde como Adam Ant, estrella de rock, sex symbol, tomando de referencia la estética de las imágenes de álbumes de su adolescencia, como se ve en la Figura 53 (Coppola, 2006) y la Figura 54 (1980) del documento.

A la mañana siguiente, vemos a los dos desayunando junto a madame de Polignac y la princesa de Lamballe. La primera está contando la historia sobre un hombre que sacó su miembro viril en su presencia, a lo que ella le respondió: “What do you want me to do with *that*, Monsieur?”, la princesa de Lamballe contesta que le diría: “He can put it back in his trousers where it belongs!” María Antonieta y el conde Fersen escuchan esta conversación sin participar, solamente intercambian miradas cómplices mientras las favoritas describen los dos polos de la personalidad de la reina. Por una parte, Polignac la acompaña en su deseo de aventura y diversión, y por otra, Lamballe conecta con su parte más dulce, moral y maternal. En este caso, la diversión continúa con más imágenes del romance entre los dos, hasta que llega el momento de la despedida, cuando Fersen debe volver a la Guerra.

Tras la despedida de Fersen, vemos a María Antonieta paseando por los valles del palacete, al ritmo de la canción melancólica y pausada de Aphex Twin, *Avril 14th* (2006) y vuelve a Versalles, concluyendo este momento ideal de refugio y diversión. En la sala de juegos, mira por la ventana, imaginándose a su amante en el combate. Entonces, comienza ese momento de ensoñación jovial recordando el encuentro romántico con Fersen. La música tranquila que ambientaba la escena precedente da lugar a una canción de rock indie de The Strokes, *What Ever Happened* de 2003. Al ritmo acelerado del punteo de la guitarra eléctrica, María Antonieta se apresura en llegar a la privacidad de sus aposentos para soñar despierta en su traje azul, que recuerda a sus inicios vieneses, pero con una cinta roja en la cintura, que simboliza ese fuego pasional de la madurez sexual total que por fin ha llegado a la vida de María Antonieta, Figura 55 (Coppola, 2006).

#### 6.4.1. Luis XVI: historia de Francia y de Estados Unidos en *Marie Antoinette*

En la rueda de prensa en Cannes, tras el estreno de la película en 2006, le preguntaron a Sofia Coppola cómo se sentía tras ser un fracaso (Coppola, 2023, p.13), parece que la gran ovación pasó desapercibida para algunos. Como explicamos en el primer apartado del trabajo, la relación de Francia con María Antonieta, tanto el personaje histórico, como el personaje de la película de Coppola, es complicada. De hecho, todavía hay quienes creen fervientemente que aquella reina debía morir guillotinado y que obviar este hecho, o bien, no centrar una película sobre la “reina desalmada” en la Revolución Francesa es un error. Concluimos que realmente se trata de una cuestión dialéctica, ya que, gracias a esta revolución, el pueblo francés está formado actualmente por ciudadanos, no de súbditos. Lucharon por la creación de los Derechos del Hombre y Olympe de Gaulle por los Derechos de la Mujer. Ambas cuestiones deben ser recordado como una de las mayores proezas en la historia de la Humanidad. De ahí, que todavía haya quienes escriban sobre *Marie Antoinette* como una de las aportaciones “menos convincentes” (De Bruyn, 2017)<sup>107</sup> o como en el artículo *Marie Antoinette, citoyenne*; en el que se ridiculiza la mera idea de tratar a la reina como una ciudadana.

Sin embargo, si nos fijamos bien, Sofia Coppola muestra momentos muy relevantes tanto de la historia de Francia, como de la historia de Estados Unidos con respecto a ella. Hay un escritor francés, Citton (2009), que analizó los anacronismos de la película de Sofia Coppola desde un punto de vista histórico-político, en el que, no sólo estaba de acuerdo en el uso creativo de anacronismos en esta película, sino que, además, refuerza el carácter político y cultural de cuatro escenas inéditas que no llegaron a la versión final.<sup>108</sup> Por esta razón, en parte, Sofia Coppola no se esperaba las reacciones adversas tan vehementes. En sus propias palabras, dice que “we went in thinking how proud we were of the film and got totally slammed” (Coppola, 2023, p. 13). Sin embargo, Agnes Poirer (2008) lo describe resumidamente: “it is a gorgeous-looking soufflé of a film whose perceived lack of a political subtext or even point of view has already caused an unholy row in France.” En otras palabras, dio la impresión de que era una

---

<sup>107</sup> Esta cita proviene de la introducción de una crítica francesa a su película del 2017, *La seducción (The Beguiled)*, escrita por Olivier De Bruyn para *Les Echos*. En ella se habla casualmente de la obra de Coppola, reconocida por la aclamada *Lost in Translation* y “d'autres films moins convaincants, où elle s'abîmait dans la pose auteuriste et « branchée » (« Marie-Antoinette »).”

<sup>108</sup> “Quatre scènes disparues. Les historiens auraient eu de quoi tomber sur Sofia Coppola avec des bras encore plus raccourcis si elle avait choisi de conserver les scènes les plus audacieuses qui étaient prévues au stade du scénario original, et qui jouaient de l'anachronisme de façon encore beaucoup plus explicite.” (Citton, 2009, p. 232).

película vacía y superficial, que hacía una apología de la frivolidad, el lujo y los excesos que representa María Antonieta, obviando los sucesos políticos decisivos en torno a esta figura histórica. Pero, como hemos demostrado en los subapartados anteriores, no hace falta indagar en las escenas inéditas para encontrar el valor histórico en *Marie Antoinette* (2006). Realmente, la cuestión política más relevante de la película es desde el punto de vista de María Antonieta, la falta de un heredero al trono. El tema central de la película es inesperado, pues suele aparecer como un problema de Estado lateral. Sin embargo, no quiere decir que Coppola haya obviado la Revolución y los acontecimientos históricos a su alrededor. Simplemente aparecen de manera secundaria y, en gran medida, con relación a la historia de los Estados Unidos. Además, el impresionismo de la directora hace que la película no sea un film didáctico, es decir, uno no podría aprender sobre la historia de Francia a partir de él, pero sí que puede reconocerlo en los detalles, especialmente, tras leer la biografía de Fraser (2001).

En lo que respecta a la evolución del personaje de Luis XVI, como vimos en el apartado *De Archiduquesa de Austria a delfina de Francia*, desde el principio se nos presenta como un chico adolescente inseguro, marcado silenciosamente por su tragedia familiar y los prejuicios antiaustríacos. Pero a lo largo de la primera parte en Versalles, se forma una imagen más completa del personaje, caracterizado por la ingenuidad y la inmadurez en su lenguaje corporal. Se aprecia en detalles como la mirada tímida hacia la bella delfina y la manera que juega con su comida en la cena introductoria de la delfina a Versalles en la Figura 56 (Coppola, 2006). Aunque, por otro lado, vemos que su relación con la delfina evoluciona favorablemente.

En la película este afecto de Luis Augusto por la delfina aumenta progresivamente y se manifiesta en pequeños gestos empezando por la escena en la que se despide de ella a una salida de caza, en la que le promete que cumplirá con su deber. Esta salida se explica también en el libro de Fraser, pero incluso dice que él le pregunta inocentemente si ella lo quiere de verdad, a lo cual ella responde que no hay lugar de dudas (Fraser, 2001, p. 107). La creciente admiración por ella es evidente, por ejemplo, en la mirada llena de ternura por la espontaneidad y alegría de la delfina, cuando ella comienza a aplaudir en la ópera, Figura 57 (Coppola, 2006).

Por otra parte, su timidez e inmadurez vuelven a aparecer en momentos clave, como cuando está jugando con su capa de un lado a otro mientras espera a que María Antonieta venga al carruaje para volver del baile de máscaras. Este detalle en concreto nos prepara para ese momento en que, de la noche a la mañana, se convierten en rey y reina de Francia, sin realmente

estar preparados para tal responsabilidad, algo de lo que era plenamente consciente, tanto en el libro (Fraser, 2001, p. 116), como en la película. La inmadurez inicial de Luis XVI, llevó a que, durante sus primeros años de reinado, su consejo fueran los encargados de guiarle en sus decisiones como rey absoluto, pero siempre dentro del marco de sus ideales morales (Larkin, 2010, p. 36).

Por ejemplo, nombró a Vergennes como nuevo ministro de Asuntos Exteriores, sustituyendo a Choiseul. Por otro lado, el conde de Maurepas sustituyó al duque de Aiguillon, que era un simpatizante de la marquesa du Barry, quien fue exiliada a un convento tras la muerte del rey Luis XV (Fraser, 2001, pp. 124-125). Esta situación se refleja en la escena donde el rey debe tomar sus primeras decisiones de Estado sobre la guerra de Independencia de los Estados Unidos, véase la Figura 58 (Coppola, 2006). En primer lugar, la composición de la imagen deja entrever que el que tenía la voz de mando era en realidad Vergennes (interpretado por Guillaume Gallienne), que aparece sentado a la derecha del rey, pero en el centro del plano. En el breve diálogo (Coppola, 2006, 1:12:10), se entrecruzan las principales razones por las que Francia decidió ayudar a los revolucionarios, a pesar de que el rey Luis XVI estaba en desacuerdo (“Well, I can’t really see assisting those who are rejecting their sovereign.”), Vergennes insiste en que “But it *would* make a strong statement to England.” Después el rey pregunta si las finanzas de su país pueden soportar el gasto de la guerra, a lo que le responde que deberán incrementar los impuestos ligeramente. Mientras Vergennes anota las decisiones tomadas en la reunión, Luis XVI juega con un papel enrollado a modo de telescopio, lo cual refleja su ingenuidad en este período inicial de su reinado.

Sin embargo, tras la visita de su cuñado, el emperador José II de Austria, su madurez y virilidad dan un giro de 180 grados. No sólo es capaz de demostrar su valía como esposo y padre primerizo, también logra ganar confianza como soberano. Por ejemplo, la siguiente reunión con los ministros, en la película, representa un momento más crítico y dramático en el que no sólo se trata de un diálogo entre Vergennes y el rey, sino que intervienen los demás ministros. El rey aparece caracterizado con canas en el pelo y Coppola lo sitúa en el centro de la imagen en una posición de mayor autoridad, aunque Vergennes sigue fielmente a su derecha, véase la Figura 59 (2006). La cámara se acerca progresivamente a Luis XVI, en señal de que, tras escuchar las voces de su consejo, él tiene la última palabra. Notablemente, oímos las opiniones del ministro de Finanzas Turgot que sale en el fondo de la sala lamentando

vehementemente que la deuda pública es demasiado grande y que el pueblo pasa hambre. No recomienda en absoluto seguir en la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos, porque está costando más de lo previsto, pero el argumento de Vergennes sobre la importancia de no dejar que los ingleses ganen y que deben mostrar su fuerza, es más convincente, por lo que finalmente el rey ordena que: “We will continue aid to the Americans.”

La relación de Estados Unidos con Francia, por ende, era mucho más positiva que entre la corona y el pueblo francés. Mientras se escribían panfletos criticando la reina como una “ramera”, en 1784 se colgaron dos retratos de los soberanos que el Congreso había encargado (Larkin, 2010, p. 31). Se trata de dos copias de los retratos de Antoine-François Callet, *Luis XVI (1778-1779)* y otro de Elisabeth Vigée Le Brun’s *María Antonieta en traje de corte (1778)*. Por un lado, había quienes se mostraban agradecidos con Francia y su ayuda en la lucha por la independencia, de los cuales Benjamin Franklin era mayor representante. Cuando el Congreso lo mandó a una misión diplomática, su vitalidad y astucia encajaron a la perfección con los cortesanos en Versalles. Sin embargo, había quienes sospechaban de la política exterior francesa, como John Adams<sup>109</sup>, el cual defendía que Francia y su aliado, España, iban a exigirles concesiones contraproducentes en su lucha por la libertad e independencia.<sup>110</sup>

Como mencionamos anteriormente, en Francia, la política exterior influenciada por el ministro Vergennes, seguía el principio moral que Luis XVI quería instaurar en sus decisiones de gobierno. Por lo tanto, buscaba ayudar a naciones que estaban sometidas por otras potencias de las que no podían protegerse, pero esto también era una oportunidad de crecimiento.<sup>111</sup> No

---

<sup>109</sup> John Adams (1735-1826), fue el segundo presidente de los Estados Unidos del cual, en 2008, se realizó una miniserie, con el título de *John Adams*, dirigida por Tom Hooper y protagonizada por Paul Giamatti, en la que se plasma la imperfecta creación de los Estados Unidos, por lo que es un buen complemento al artículo de Larkin de 2010, que describe las relaciones franco-estadounidenses desde un punto de vista político-histórico-artístico.

<sup>110</sup> “For him (B. Franklin), this was justified by the necessity of having a formidable European power on hand to protect the United States from further injustices by the British. Franklin’s plain appearance, friendly demeanor, and sage expressions made him popular with the French *noblesse* and *haute bourgeoisie* in Paris, and he marshaled this renown effectively to impress on the court the great danger posed by a powerful England and to secure multiple loans intended to shore up Congress’s sagging wartime finances. Moderates were delighted that Franklin had succeeded in fostering such warm relations with the French, but radicals suspected him of an overeagerness to accommodate their trade and territorial ambitions and launched two recall efforts. For his part, Adams supported the compact with France as the most efficacious way to realize independence, but he feared that France would demand strategic concessions inconsistent with the goal of national self-determination. (Larkin, 2010, pp. 37-38).

<sup>111</sup> “Louis XVI differed from other crowned heads of Europe in that he sought to usher in a new period of “foreign policy morality,” whereby France would protect weaker nations from bullying, partition, or annexation by stronger ones and, in the process, maintain the balance of powers. Yet, the king was not a wholly disinterested party. John Hardman and Munro Price have shown that Louis XVI determined to enter the war only after his ministers, Vergennes and Antoine-Gabriel Sartines, Minister of the Navy, persuaded him that the British could be defeated, that the French public was already clamoring for an American victory, and, most important, that such a

sólo los revolucionarios americanos se sentían agradecidos, la Guerra de Independencia de los Estados Unidos era vista como un momento único de ascender en los rangos militares, como ocurrió con el amigo y presunto amante de María Antonieta, el conde Fersen de Suecia, que regresa a la corte incluso en la película con condecoraciones por su labor en la guerra.

Sin embargo, como dice el ministro de Finanzas en la película, el pueblo pasó hambre a causa de la subida de impuestos por los gastos de la guerra y las malas cosechas en 1789. Sin embargo, los problemas financieros de la corona francesa se pueden datar de mucho antes. Incluso a principios de su reinado, en abril de 1774, las arcas no se habían recuperado de la Guerra de los Siete Años (1756-1763), e incluso, de la Guerra de Sucesión Española de 1700. Además, las malas cosechas de 1773-1774 produjeron un aumento en los precios del pan, dando lugar a 300 revueltas en París, conocidas como la Guerra de las Harinas de 1775, de tal forma que la ceremonia de la coronación de Luis XVI y María Antonieta se tuvo que posponer hasta el 11 de junio de 1775, en Reims (Fraser, 2001, p. 134). Fraser pone varios ejemplos para explicar la situación financiera de Versalles, comenzando por el testimonio de Thomas Jefferson, que comentó sobre el problema de sobrepoblación en el Palacio de Versalles. Los gastos en la corte crecieron exponencialmente con el incremento de aristócratas y sus séquitos en el Palacio llegando a las 2000 personas (2001, p. 129). Además, en el culmen de frivolidad de María Antonieta, en 1776, su paga de 150 mil *livres* ascendió a los 450 mil en 1776, para financiar su gasto en moda y joyas (2001, p. 149). Sin embargo, estos números palidecen en contraste con los 16 millones que se gastó Luis XVI en la adquisición del Palacio de Rambouillet en 1783, para tener otro retiro de caza (2001, p. 254). Para ponerlo en contexto, Fraser menciona que cuando dio a luz a su hija, en diciembre de 1778, María Antonieta donó 5 mil *livres* para la dote de 100 mujeres pobres casadas con hombres “honestos y trabajadores” (2001, p. 169).

Sin embargo, los gastos de los soberanos palidecen cuando se compara a los demás miembros de la familia real. Lo habitual en la corte era otorgarle por derecho una vivienda a cada uno, además de una paga, de la que se excedían normalmente. Por ejemplo, en el caso de las tías políticas de María Antonieta, se llegaron a gastar 3 millones de *livres* en una excursión

---

cause would prevent entanglement in Joseph II of Austria’s scheme to annex the defunct kingdom of Bavaria. The defeat of Britain would leave a trade and territorial vacuum in North America that France and Spain could capably fill and, in so doing, affirm the historical compact between Bourbon sovereigns” (Larkin, 2010, p. 36).

de 6 semanas a Vichy, para consumir su agua, y el conde de Provenza (hermano del rey) tenía una deuda acumulada de 10 millones de *livres*, los cuales Luis XVI pagó en 1780 (Fraser, 2001, p. 151). A pesar de todo, para el año 1788 todos estos gastos de la corte ascendían al 6 ó 7 % del gasto nacional, mientras que el 41% se dirigía a hacer frente a la deuda nacional producida por la Guerra de Independencia de los Estados Unidos (Fraser, 2001, p. 255). Esta crisis financiera fue tan desastrosa que finalmente dio lugar a la Revolución Francesa de 1789.

#### **6.4.2. Muerte y decadencia de María Antonieta**

Para la soberana la crisis financiera y social era como un ruido de fondo, pues su mayor preocupación en estos momentos era cuidar de sus hijos, aparte de que, realmente, estos asuntos no le correspondían como reina consorte (Fraser, 2001, pp. 126-128), por lo que no era consciente de la situación tan frágil e inestable en la que se encontraban. Sin embargo, su presencia política durante el verano de 1787, cuando Luis XVI sufrió una depresión grave, donde se la veía reunida con el Controlador de Finanzas General, Étienne de Loménie de Brienne, sustituto de Calonne, hicieron que, a su reputación de derrochadora, se uniera al de reina extranjera conspiradora. En efecto, es a partir de 1787 cuando se forma una avalancha de panfletos criticando la labor administrativa del rey y sus ministros, además de los gastos en que incurría “la Austríaca” (Fraser, 2001, p. 251). Este momento de odio público se representa perfectamente en la película a partir del nacimiento del delfín Luis Carlos tras el fallecimiento de su madre. A pesar del momento de alegría máxima de los soberanos, en el que Coppola los retrata como dos padres orgullosos, con un aire de madurez que los prepara para entregarse por entero a sus hijos, Figura 60 (2006), comienza a sonar el aria *Tristes Apprets*, de la ópera *Castor et Pollux* de Rameau (1737). Después de la celebración del nacimiento del delfín de Francia, aparecen los carteles “BEWARE OF DEFICIT”, “QUEEN OF DEBT” y “SPENDING FRANCE INTO RUIN”, sobre un cuadro versionado de Kristen Dunst como María Antonieta, Figura 61 (Coppola, 2001). Se trata del retrato de *María Antonieta con una rosa* de la pintora Elisabeth Vigée Le Brun, Figura 62 (1783). Esto hace alusión a aquel momento en que descolgaron un retrato de María Antonieta en una sala de exposiciones en 1788, donde un asistente colocó un cartel en el espacio vacío que decía: “Voici le Déficit”, en honor al apodo de “Madame Déficit” que le habían puesto los revolucionarios (Fraser, 2001, p. 258).

Además, en la película también aparece un momento tenso en la ópera. A medida que termina el aria de Rameau, vemos a María Antonieta vestida de luto, con dos grandes pendientes, notablemente, sin collar, con un peinado neoclásico en lugar del puf de su juventud, emocionándose con la voz de la soprano en la ópera de París. Cuando termina la música ella comienza a aplaudir alegremente, pero en esta ocasión nadie más la sigue. El resto del público de la ópera la mira fijamente con desaprobación, Figura 63 (Coppola, 2006), un sentimiento muy distinto a cuando era una joven y despreocupada delfina de Francia aclamada por sus súbditos. Este momento podría hacer referencia a aquella vez que María Antonieta tomó conciencia de que ya no tendría ni la ópera de París como refugio, pues la situación en la ciudad era tan tensa, que su presencia habría generado una revuelta, no importa el dinero que ella hubiese aportado para patrocinar el último estreno de su protegido Gluck.

El aria melancólica suena en la secuencia de imágenes en las que Sofia Coppola narra la pérdida de su hija menor a los 11 meses de edad, con el recurso del cuadro oficial encargado a Vigée Le Brun, en la que salía con sus tres hijos, Figura 64 (2006), pero luego dos caballeros lo retiran para colocar la nueva versión, en la que aparecen sólo 2 hijos, con una cuna vacía, Figura 65 (2006). A nivel histórico, en la versión original del cuadro se ve a María Antonieta pasa de 4 a 3 hijos y una cuna vacía (Fraser, 2001, pp. 255-257), tal y como aparece en la Figura 66 (Vigée Le Brun, 1787).<sup>112</sup> Acto seguido vemos a los reyes en las escaleras de Versalles, vestidos de luto, mientras colocan el pequeño ataúd de Sofia en el carruaje. María Antonieta aparece en algunas escenas más, paseando solitariamente, como muerta en vida, por los jardines del palacio y también en el pasillo a sus aposentos, pasando por el momento más doloroso que una madre puede sufrir, Figura 67 (Coppola, 2006). Durante su momento de luto, el palacio de Versalles se convirtió en una burbuja protectora para la familia real, hasta tal punto que el día de la Toma de Bastilla (10 de julio de 1789) en la película aparecen los soberanos sentados en muebles elegantes de jardín, mientras la pequeña Marie Therèse juega al croquet con la Princesa de Lamballe, Figura 68 (Coppola, 2006).

---

<sup>112</sup> Una de las libertades artísticas de Sofia Coppola consiste en obviar la existencia de Luis José, el primogénito de María Antonieta, nacido el 22 de octubre de 1781. Según Fraser, fue un niño enfermizo, que contrajo una tuberculosis espinal, que lo dejó deformado en sus últimos años de vida (2001, p. 275). Falleció el 4 de junio de 1789 con tan solo 7 años y medio de edad, por lo que Luis Carlos (nacido el 27 de marzo de 1785) se convirtió en el delfín y es el que aparece representado en la película. Por otro lado, lo que sí que es verdad, es que su madre María Teresa de Austria, no llegó a ver a María Antonieta darle un heredero varón a Francia (2001, p. 185), algo que la ambigüedad temporal de Coppola permite entrever.

Sin embargo, la Revolución llegó de lleno a Versalles el día de la marcha de las pescaderas que, junto a otros revolucionarios liderados por La Fayette, asaltaron el palacio el 5 de octubre de 1789, exigiéndoles pan a los reyes (Fraser, 2001, p. 293). De no haber sido por el pasadizo que Luis XVI utilizaba para visitarla por la noche en sus aposentos (2001, p. 126), esa noche que María Antonieta habría sido asesinada en su cama (Fraser, 2001, p. 296). Este momento histórico se representa en la película de Coppola, en la madrugada del 6 de octubre, cuando los revolucionarios empezaron a explorar por las salas del palacio en busca de la reina. Su dama de compañía Pauline, la despierta con urgencia, y con manos temblorosas le ata la bata blanca a María Antonieta, ella se las sujeta y le transmite unas palabras tranquilizadoras. Con la elegancia que la caracterizaba lidera el camino hasta encontrarse con su marido y sus dos hijos. El pequeño delfín Luis Carlos llora en los brazos de su madre, mientras Marie Thérèse se aferra a ella fuertemente. Luis XVI aparece con los brazos extendidos en frente de su familia a modo de protección, como se aprecia en la Figura 69 (2006). Después, María Antonieta sale a su balcón a los gritos de la multitud y se agacha ante ellos lo máximo que puede. Después de unos segundos de inesperado silencio, la multitud vuelve a gritar, históricamente, decían “¡A París!”, donde la Guardia Nacional podría tener a la familia real vigilada y controlada mejor que en Versalles (Fraser, 2001, p. 297)

Por último, y quizás lo más polémico, es la manera en que Sofia Coppola decide retratar la muerte de todos los soberanos en su película. El primero en fallecer es Luis XV, al que vemos en su cama con sus hijas rezando a sus pies, Figura 70 (2006). El silencio inunda la escena hasta que hay un *fade to black* que dura unos segundos y se oye un golpe de percusión fuerte que simboliza sonoramente esa muerte. De nuevo ocurre cuando fallece la madre de María Antonieta, María Teresa de Austria. Su hijo José II es el único que aparece junto a su cama donde yace, Figura 71 (2006), después se oye la voz en off de María Antonieta de una carta que le escribió dando su apoyo y condolencias a su hermano. Mientras ella recita sus palabras, él se acerca a la ventana de la habitación de su madre, mientras María Antonieta, vestida de luto, apoyada en el balcón de sus aposentos, como si se estuvieran dirigiendo el uno al otro. Con estos precedentes creativos marcados, a pesar de las críticas por la ausencia de la guillotina en la película de Coppola, la ejecución de los reyes de Francia aparece, sólo que, como el resto de los acontecimientos históricos, de manera más sutil.

En este caso, la partida de Versalles de los reyes hacia París, a la mañana siguiente del asalto del 5 de octubre de 1789, simboliza su fin. Coppola consciente o inconscientemente ha reflejado la manera en que era la corte de Versalles y el palacio que los acogía los que legitimaban el poder de los monarcas y toda su forma de vida. No tiene que mostrar explícitamente la muerte física de los reyes en la guillotina, pues esta salida fue su sentencia de muerte. Luis XVI y María Antonieta comparten una mirada cariñosa, ilustrada en las Figuras 72 y 73 (2006). Entonces, ella mira por la ventana del carruaje y su esposo le pregunta si está admirando la avenida, a lo que ella responde: "I'm saying goodbye" (Coppola, 2006, 1:50:14). Al darse cuenta de que sería la última vez que verían su hogar, Luis XVI dirige sus ojos llorosos a la ventana, para despedirse él también. Después, el plano corta al perfil de María Antonieta, que ahora mira hacia delante, preparada para afrontar su destino final. De nuevo, hay un *fade to black* de 6 segundos de duración, que, sin duda, representa la ejecución de Luis XVI, igual que el plano negro simbolizó la muerte de Luis XV y María Teresa de Austria.

La protagonista muere después de su marido, esta vez representada a través de sus aposentos, Figura 74 (Coppola, 2006). Si entendemos la película con Versalles como centro neurálgico de la acción, realmente esa estancia actúa como una metáfora visual del deterioro progresivo de María Antonieta antes de su ejecución, primero en el palacio de las Tullerías y después encarcelada en la Torre del Temple y en su celda en la Conciergerie (1793). Aparece en primer plano una silla caída, una cama deshecha y destruida por aquel asalto de noche. Con esto, parece que Coppola reforzara la idea de que María Antonieta realmente pereció aquella madrugada del 6 de octubre de 1789. El *fade to black* en este caso da pie a los títulos de crédito finales, con el golpe de batería la última canción, *All Cats Are Gray* (The Cure, 1981). Este es un título simbólico, que nos recuerda que "todos los gatos son grises", es decir, no existe el blanco y el negro, siempre hay matices cuando se trata de resumir la historia de la vida de una persona. No es una versión edulcorada tratando de demostrar su inocencia, ni es un intento de vilipendiarla para legitimar la causa de los revolucionarios. Así, nos queda una imagen bastante completa de la imperfecta condición humana de María Antonieta, que nos narra su historia como mujer, tal y como ella la experimentó.

## Conclusiones

Tras este trabajo de investigación, vemos la manera en que Sofia Coppola ha conseguido plasmar su visión artística en *Marie Antoinette* (2006), cumpliendo con la intención primigenia de narrar su vida tal y como la verdadera María Antonieta lo podría haber experimentado. Por primera vez una mujer trata de contar su historia en la gran pantalla, al basarse en el “viaje” que narra Antonia Fraser en su biografía sobre María Antonieta (2001), donde lo personal se intercala con eventos históricos y políticos.

El enfoque cualitativo de la investigación ha proporcionado pruebas concluyentes del verdadero valor artístico de *Marie Antoinette* (2006), tras el análisis semiológico de los elementos en escena: el vestuario, la banda sonora, el montaje, el guion y el trabajo de los intérpretes. La obra de Coppola en su conjunto proporciona una imagen y transmite una sensación de cómo podría haber sido para María Antonieta pasar de archiduquesa de Austria, a delfina de Francia y, finalmente, reina de Francia, la última del Antiguo Régimen. Ha plasmado su visión artística de una forma única e intransferiblemente personal, algo que buscó desde el principio.

Esta visión se ha reivindicado en este trabajo por su originalidad tanto a nivel metodológico, basado en el proceso creativo de diseño de moda, como a nivel melodramático, donde la música se convierte en el hilo conductor de la película. Por eso, sería interesante estudiar desde el punto de vista del melodrama cinematográfico que proponemos otras películas de Coppola donde las bandas sonoras son una parte central de la obra, como *Lost in Translation* (2003) y *Priscilla* (2023).

Por otra parte, al hablar de la película *Marie Antoinette* (2006) de Coppola, irremediablemente, comienza la discusión también de su recepción por los medios y la crítica. La polémica vino desde varios frentes, tanto por el mito en torno a la figura histórica de María Antonieta, como por la versión ultrafemenina de los hechos realizada por Coppola, de manera que se tuvieron que hacer una lectura feminista y posfeminista, respectivamente, antes de poder abordar el tema de la maestría artística de la directora.

La protagonista, María Antonieta de Francia, es un personaje histórico real, que incluso a finales de su reinado causaba este efecto polarizador. Para unos se crea una imagen de “reina

mártir”, mientras que para otros es la perdición de la Revolución en la incipiente Nación Francesa. Se había creado una leyenda en torno a su figura que la biógrafa Antonia Fraser (2001) quiso desmitificar, dando voz a todas las mujeres (especialmente escritoras británicas) que, desde la ejecución de María Antonieta, veían en el suceso una tragedia, no por la pérdida de una reina, si no por el tratamiento injusto hacia una mujer, madre y esposa (Binhammer, 2003, p. 234). Por primera vez una mujer analiza los hechos y trata de narrar su historia, ese “viaje” al que se refiere en su libro, donde lo personal se intercala con eventos históricos y políticos. Sofía Coppola, desde su propia interpretación y visión artística, devolverá a la vida las escenas que narra Fraser.

Por otro lado, una de las cuestiones más criticadas de la visión e interpretación propia de Coppola es la superficialidad con la que se ha tratado el tema de María Antonieta, pero en el análisis se determina que esto es tan solo una cuestión de forma, una apariencia superficial que realmente tiene un valor semiológico profundo. De ahí que la cuestión feminista en la teoría del cine sigue siendo un tema por explorar. Smaill (2013) dice que “Hollywood directors exemplify the “elite” cultural agency Grant refers to. With so few women working as directors in mainstream commercial cinema, the field of director, or auteur, studies still holds the potential to produce important insights into and theorizations of women’s cinema and its relationship to the commercial system” (p. 153).

Sobre todo, sería interesante ver el contexto del cine de autor con las que se ha equiparado en el artículo de Pam Cook (2006), como Baz Luhrmann, y además incluir el fenómeno de las películas con un personaje femenino principal, caracterizado por ese factor de privilegio y frivolidad de las *valley girls*, pero con un desarrollo de su madurez y sentido de la responsabilidad, como puede ser *Buffy the Vampire Slayer* (Kuzui, 1992), *Legally Blonde* (Luketic, 2001) o *Clueless* (Heckerling, 1995). También cabe profundizar y ampliar la cuestión femenina y cómo ha evolucionado a lo largo de estas dos décadas. Coppola fue, junto a directoras y directores de los 90 y 2000, pionera de la representación ultrafemenina en la sociedad occidental actual. De esta manera, se explican los fenómenos de “Barbieheimer” de agosto de 2023, por ejemplo. O incluso la reivindicación de los *fandoms* femeninos, como las fans del K-pop o las *swifties* del *Eras Tour* de Taylor Swift (2023-2024), que tienden a ridiculizarse, frente a la neutralidad que inspiran los clubs de fans típicamente masculinos, como los futboleros británicos *hooligans*.

A nivel histórico y sociocultural, se podría profundizar incluso más en las similitudes entre las jóvenes *influencers* que actualmente presentan una versión idealizada de lo rural y tradicional (véase Hannah Neelemann @ballerinafarm<sup>113</sup> y Nara Smith @naraaziza, en Instagram), de manera similar a la manera en que la tendencia bucólica del neoclasicismo en María Antonieta y sus coetáneas, presentaba una versión edulcorada de lo “natural”. Lo cual, lleva a profundizar en el ideal femenino rousseauiana que explora Jennifer M. Jones (1994), basado en una “belleza natural” que refleje los ideales neoclásicos, frente a la artificiosidad de los miriñaques y colorete de la moda de la corte de Versalles; y la manera en que ha evolucionado hasta nuestros días. Todo ello aparece en la etapa del Petit Trianon de *Marie Antoinette* (2006), por lo que se podría explorar qué vestigios de nuestra actualidad se encuentran en ese mundo bucólico que nos presenta Coppola.

Por otra parte, hay una cuestión sobre el mito de María Antonieta que no se ha explorado apenas en este trabajo, ya que no encajaba dentro del tema principal, a pesar de tener relación con la reivindicación feminista. Hay que explorar la manera en que la figura de María Antonieta se convirtió en un referente queer gracias a las acusaciones de sus relaciones lésbicas con Madame de Polignac. Chantal Thomas explora este tema en su novela *Les adieux à la reine* (2002), versionada a una película homónima por Benoît Jacquot en 2012. Se trata de una continuación de la mitificación de su lesbianismo durante el siglo XIX, cuando aparecieron las primeras novelas sobre la falsa imagen promiscua y lésbica de María Antonieta (Fraser, 2001, p. 449). Esto, invita a que se haga una revisión más exhaustiva de su biografía en la que se tengan en cuenta factores como la xenofobia y la misoginia, que son las dos formas predominantes de discriminación que han sesgado su imagen pública.

Concluiremos el trabajo con una cita de Oscar Wilde de la novela *The Picture of Dorian Gray*, del siglo XIX, que refleja nuestra fascinación por la semiología de la imagen: “People say sometimes that Beauty is superficial. That may be so. (...) To me, Beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible” (2015, p. 27).

---

<sup>113</sup> El 20 de julio de 2024, *The London Times* lanzó el artículo *Meet the queen of the ‘trad wives’ (and her eight children)* de Megan Agnew, que tuvo una gran repercusión en la manera en que actualmente se comenta el fenómeno de las *trad-wives* y los roles femeninos tradicionales y conservadores en la actualidad.

## Bibliografía

Albuquerque, O. (2 agosto 2021). El desfile de moda que cambió toda la industria. *l'Officiel*. Recuperado el 4 noviembre 2024 de <https://www.lofficiel.com.ar/moda/el-desfile-de-moda-que-cambio-toda-la-industria>

Anderson, K. (7 julio 2016). 11 Reasons Sofia Coppola Is an Ultimate '90s Style Icon. *Vogue*. Recuperado el 4 noviembre 2024 de <https://www.vogue.com/article/sofia-coppola-90s-style-milk-fed-marc-jacobs>

Binhammer, K. (verano 2003). Marie Antoinette Was “One of Us” British Accounts of the Martyred Wicked Queen. *The Eighteenth Century*. Vol. 44, N. ° 2/3, pp. 233-255,279. Recuperado el 10 marzo 2024 de <https://www.proquest.com/docview/224664095/fulltextPDF/5ECF59553C9D4C1APQ/1?accountid=14514&sourcetype=Scholarly%20Journals>

Borrelli-Persson, L. (3 julio 2016). Nice Day for a White Wedding? Flashback to Dior Couture's Transgressive Fall 2000 Collection. *Vogue*. Recuperado el 4 noviembre 2024 <https://www.vogue.com/article/christian-dior-haute-couture-fall-2000-john-galliano>

Bowles, H. (23 mayo 2016). Sofia Coppola and Valentino Present La Traviata in Rome. *Vogue*. Recuperado el 2 enero 2025 de <https://www.vogue.com/article/valentino-sofia-coppola-la-traviata-rome>

Boyle, D. (Director). (1996). *Trainspotting* [Película]. Miramax, Channel Four Films, Figment Films y The Noel Gay Motion Picture Company.

Brook, P. (1973). *El espacio vacío*, Península.

Cage, E. C. (invierno 2009). The Sartorial Self: Neoclassical Fashion and Gender Identity in France, 1797-1804. *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 42, N. ° 2, pp. 193-215. <https://www.jstor.org/stable/40264250>

Cerretti, C. (2007) *I costumi in Marie Antoinette di Sofia Coppola. Una lettura critica* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Padua]. <https://www.unipd.it/en/>

Cook, P. (noviembre 2006). Portrait of a Lady Sofia Coppola. *Sight and Sound*. Vol. 16, N. ° 11, pp. 36,38-40,1. Recuperado el 10 marzo 2024 de

<https://www.proquest.com/docview/237115782?parentSessionId=6HGjkYAzK5BtjEUrXw%2FURqvIixUft4pGHw3kZ%2BxPqew%3D&accountid=14514&sourcetype=Magazines>

Coppola, S. (Directora). (1999). *Virgin Suicides* [Película]. American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions y Virgin Suicides LLC.

Coppola, S. (Directora). (2003). *Lost in Translation* [Película]. Focus Features, Tohokushinsha Film Corporation, American Zoetrope y Elemental Films.

Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

Coppola, S. (Directora). (2010). *Somewhere* [Película]. Focus Features, Pathé Distribution, Medusa Film, Tohokushinsha Film Corporation y American Zoetrope.

Coppola, S. (Directora). (2013). *The Bling Ring* [Película]. American Zoetrope, FilmNation Entertainment, NALA Films, Pathé Distribution, StudioCanal, TOBIS Film y Tohokushinsha Film Corporation.

Coppola, S. (Directora). (2017). *The Beguiled* [Película]. American Zoetrope y FR Productions.

Coppola, S. (25 enero 2018). Sofia Coppola on making the virgin suicides: 'I have fond memories of it just not being a total disaster'. *The Guardian*. Recuperado el 8 noviembre 2024 de <https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/sofia-coppola-on-making-virgin-suicides-i-have/docview/1991027931/se-2>

Coppola, S. (Directora). (2020). *On the Rocks* [Película]. A24 y American Zoetrope.

Coppola, S. (Directora). (2023). *Priscilla* [Película]. American Zoetrope, The Apartment, Fremantle y Standalone Pictures.

Coppola, S. (2023). *Sofia Coppola Archive 1999-2023*. Mack.

Davis, D. (2022). *Marie-Antoinette* [Serie de televisión]. Capa Drama, Banijay Studios France, Beside Productions, Canal+ y Les Gens.

De Bruyn, O. (23 agosto 2017). Sofia Coppola : féministe ou formaliste ? *Les Echos*.  
<https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/sofia-coppola-féministe-ou-formaliste/docview/1970477319/se-2>

De Nolhac, P. (1890). *La reine Marie-Antoinette*. Boussod, Valadon et C°. Éditeurs.  
Recuperado el 9 marzo 2024 de  
[https://books.google.com.py/books?id=ITY6AQAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.py/books?id=ITY6AQAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false)

Diamond, D. (2011). *Sofia Coppola's Marie Antoinette: Costumes, Girl Power, and Feminism*. En A. Munich (Ed.), *Fashion and Film* (pp. 203-231). Indiana University Press.

Ferriss, S. y Young, M. (2010) Marie Antoinette: Fashion, Third-Wave Feminism, and Chick Culture. *Literature/Film Quarterly*. Vol, 38, N. ° 2, pp. 98-116. Recuperado el 10 marzo 2024  
<https://www.proquest.com/docview/340387742/1D8BD6C06CAD4F5EPQ/3?accountid=14514&sourcetype=Scholarly%20Journals>

Fraser, A. (2001). *Marie Antoinette: The Journey*. Anchor Books.

Freimark, H. (1913) *Marie Antoinette : einer Königin Liebe und Ende : Roman aus der französischen Revolution*. Rich. Bong.

Galliano, J. (otoño/invierno 2000). *Masquerade and Bondage* [Colección de Alta Costura]. Christian Dior. Recuperado el 6 enero 2025 de <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2000-couture/christian-dior>

Galt, R. (2011). *Pretty: Film and the Decorative Image*. Columbia University Press.

Garrity, H. A. (mayo 1989) The French Revolution and the Seventh Art. *The French Review*. Vol. 62, N. ° 6, Special Issue: 1789-1889-1989, pp. 1041-1051.  
<https://www.jstor.org/stable/394840>

Gay, P. (2007). *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Paidós Ibérica.

Gefter, P. (verano 2018). Sofia Coppola on Pictures: A Conversation with Philip Gefter. *Film & Foto-Aperture*. N. ° 231, pp. 20-31. <https://www.jstor.org/stable/26530829>

Giannone, A. (1999). *La construcción del senso filmico tra abbigliamento e costume*, in *Moda e Cinema*. P. Calafato, Costa & Nolan.

Gruder, V. R. (septiembre 2002). The Question of Marie-Antoinette: The Queen and Public Opinion before the Revolution. *French History*. Vol. 16, N. ° 3, pp. 269-298.

<https://ucm.on.worldcat.org/oclc/5326680336>

Heckerling, A. (Directora). (1995). *Clueless* [Película]. Paramount Pictures, Robert Lawrence Productions y Scott Rudin Productions.

Horyn, C. (26 junio 2006). From Paris, Revolution, and Roses. *Fashion Review – New York Times*. Recuperado el 9 noviembre 2024 de

<https://www.nytimes.com/2006/01/26/fashion/thursdaystyles/from-paris-revolution-and-roses.html>

Jackson, H. (31 octubre 2023). How the Costumes in Priscilla Compare to Real Life. *Vogue*. Recuperado el 6 noviembre 2024 de <https://www.vogue.com/article/comparing-priscilla-presley-looks-movie-real-life>

Jacquot, B. (Director). (2012). *Les adieux à la reine* [Película]. GMT Productions, Les Films du Lendemain, Morena Films, France 3 Cinéma, Euro Media France, Invest Image, Canal+, Ciné+, France Télévisions, La Banque Postale Images 5, Palatine Étoile 9 y Soficinéma 7.

Jenkins, D. (2 noviembre 2010). Somewhere. *Time Out*. Recuperado el 30 octubre 2024 de <http://www.timeout.com/film/reviews/88570/somewhere.html>

Jones, J. M. (otoño 1994). Repackaging Rousseau: Femininity and Fashion in Old Regime France. *French Historical Studies*. Vol. 18, N. ° 4, pp. 939-967.

<https://www.jstor.org/stable/286724>

Kennedy, F. (1 septiembre 2006). Features: Teen Queen. *Vogue*. Vol. 196, N.º. 9, pp. 640-747. Recuperado el 6 noviembre 2024 de

<https://www.proquest.com/docview/879309826/8425F8A6E2084426PQ/1?accountid=14514&sourcetype=Magazines>

Kennedy, T. (otoño 2010). Off with Hollywood's head: Sofia Coppola as feminine auteur. *Film Criticism*. Vol. 35, N. ° 1, pp. 37 –59. <https://www.jstor.org/stable/44019394>

King, G. (2009). *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*. I. B. Tauris & Co Ltd.

Kuzui, F. R. (Directora). (1992). *Buffy the Vampire Slayer* [Película]. Kuzui Enterprises y Sandollar.

Larkin, T. L. (primavera 2010). A “Gift” Strategically Solicited and Magnanimously Conferred: The American Congress, the French Monarchy, and the State Portraits of Louis XVI and Marie-Antoinette. *Winterthur Portfolio*. Vol. 44, N. ° 1, pp. 31-76. <https://doi.org/10.1086/651087>

Larkin, T. L. (2019). *In Search of Marie-Antoinette in the 1930s: Stefan Zweig, Irving Thalberg and Norma Shearer*. Palgrave MacMillan.

Lever, E. (2003). *María Antonieta*. Editorial El Ateneo.

Lodges, G. (2 julio 2017). Sofia Coppola: ‘I never felt I had to fit into the majority view’. *The Guardian*. Recuperado el 6 noviembre 2024 de <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/02/sofia-coppola-beguiled-i-never-felt-i-had-to-fit-into-the-majority-view-interview>

Luhrmann, B. (Director). (1996). *Romeo + Juliet* [Película]. Bazmark Films, Estudios Churubusco Azteca S.A. y Twentieth Century Fox.

Luhrmann, B. (Director). (2001). *Moulin Rouge!* [Película]. Twentieth Century Fox y Bazmark Films.

Luketic, R. (Director). (2001). *Legally Blonde* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Marc Platt Productions.

Meinert, R. (Director). (1922). *Marie Antoinette. Das Leben einer Königin* [Película]. Ifa - Berlín.

Mayne, J. (2005) *Claire Denis*. University of Illinois Press.

Mower, S. (22 enero 2006). Runway: Christian Dior Spring 2006 Couture. *Vogue*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2006-couture/christian-dior>

McRobbie, A. (2004) Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*. Vol. 4, N.º 3, pp. 255 –264.

Morini, E. (2010). *Storia della moda XVIII-XXI secolo*. Skira Editore.

Mower, S. (22 enero 2006). Christian Dior Spring 2006 Couture. *Vogue Runway*.  
<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2006-couture/christian-dior>

O'Hagan, S. (8 de octubre de 2006). Sofia Coppola. *The Outsider-The Guardian*.

Recuperado el 9 noviembre 2024 de

<https://www.theguardian.com/film/2006/oct/08/features.review1>

Oliva, C. (1994) *Historia básica del arte escénico*. Cátedra.

Poirer, A. (2008) History is merely decor and Versailles a boutique hotel for the jet set, past and present. *Liberation's film critic-the Guardian*. Recuperado el 8 de febrero de 2025 de  
<https://www.theguardian.com/film/2006/oct/08/features.review1>

Polanz, D. (2018) *Portrait of the Queen as a Celebrity. Marie Antoinette on Screen, a Disappearing Act (1934-2012)*. En S. Swaminathan y S. W. Thomas (Ed.) *The Cinematic Eighteenth Century: History, Culture, and Adaptation* (pp. 28-43). Taylor & Francis.

Puccini, G. (1896). *La bohème* [Composición Musical de Ópera]. Teatro Regio (Turín, Italia).

Renoir, J. (Director). (1938). *La Marseillaise* [Película]. Compagnie Jean Renoir, Societé d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF) y Confédération Générale du Travail (CGT).

Renoir, J. (1974). *Ma Vie et mes films*. Flammarion.

Robé, C. (invierno 2009) Taking Hollywood Back: The Historical Costume Drama, the Biopic, and Popular Front U.S. Film Criticism. *Cinema Journal*. Vol. 48, N.º 2, pp. 70-87. University of Texas Press. <https://www.jstor.org/stable/20484449>

Rogers, A. (2018). *Sofia Coppola : The Politics of Visual Pleasure*. Berghahn Books, Incorporated. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=5572745>

- Romero, T. (31 diciembre 2023) ¿Y si Sofia Coppola es la musa inesperada de las tendencias principales en zapatos del otoño-invierno 2023-2024?. *Vogue España*. <https://www.vogue.es/articulos/sofia-coppola-calzado-biker-boots-kitten-heels-tendencias-invierno-2023-2024>
- Smaill, B. (2013) Sofia Coppola: Reading the Director. *Feminist Media Studies*. Vol. 13, N. ° 1, pp. 148–162. <http://dx.doi.org/10.1080/14680777.2011.595425>
- Socci, S. (2016). *Il melodramma cinematografico: campioni di fantasia tragica*. Pisa University Press.
- Strong, H. (2022). *Sofia Coppola: Forever Young*. Abrams.
- Tay, S. L. (2009) *Women on the Edge: Twelve Political Film Practices*. Palgrave MacMillan.
- Thomas, C. (1993). *La reina desalmada: María Antonieta en los panfletos*. Muchnik.
- Thomas, C. (2002). *Les adieux à la reine*. Seuil.
- Travers, P. (20 octubre 2006). Marie Antoinette. *Rolling Stone*. Recuperado el 9 noviembre 2024 de <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/marie-antoinette-115119/>
- Van Dyke, W. S. (Director). (1938). *Marie Antoinette* [Película]. Loew's.
- Verdi, G. (1853). *La traviata* [Composición Musical de Ópera]. Teatro de la Fenice (Venecia, Italia).
- Walter, G. (1958). *María Antonieta*. Grijalbo.
- Ximénez, M. (4 marzo 2014). Chanel convierte el Grand Palais en un supermercado de lujo. *Vogue España*. <https://www.vogue.es/moda/news/articulos/chanel-convierte-el-grand-palais-en-un-supermercado-de-lujo/19222>
- Yoshida, E. (10 noviembre 2023). Sofia Coppola and All the Sad Girls. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2023/11/10/opinion/sofia-coppola-sad-good.html>
- Zweig, S. (1946). *María Antonieta: una vida involuntariamente heroica*. (4ª ed. española). Juventud.

# Índice de Figuras

## Figura 1

*María Antonieta con un libro*



*Nota.* El último retrato que le encargó a Elisabeth Vigée Le Brun en 1788, con el cual María Antonieta quería destacar su calidad como reina ilustrada. Viste un traje con detalles neoclásicos, como las muselinas blancas ligeras, que recuerdan a las túnicas blancas de la Antigua Grecia (Morini, 2010, p. 62).

Vigée Le Brun, E. (1788). *María Antonieta con un libro* [Pintura]. Colección del Palacio de Versalles, Versalles, Francia. <https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/15-518806>

## Figura 2

*María Antonieta con un globo terráqueo*



*Nota.* Ejemplo de traje oficial de corte. El cuadro se realizó como muestra de la hegemonía de la corona francesa durante el siglo XVIII.

Gautier d'Agoty, J. B. A. (1775) *Marie-Antoinette, reine de France (1755-1793)* [Pintura]. Colección del Palacio de Versalles, Versalles, Francia.

<https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/93-000736-02>

### Figura 3

*Charlotte recostada*



*Nota.* Imagen inicial de *Lost in Translation*. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2003). *Lost in Translation* [Película, en DVD]. Focus Features, Tohokushinsha Film Corporation, American Zoetrope y Elemental Films.

### Figura 4

*Maude, '77*



*Nota.* En la página 97 de su libro *Sofia Coppola Archive*, la directora generaliza que se inspira en los cuadros de John Kacere, pero no dice explícitamente cuál. No obstante, este es un buen ejemplo para ilustrar la obra del pintor, que se centra en la lencería sobre el cuerpo femenino, y que posa de manera similar a la actriz en *Lost in Translation* (2003) de Coppola (Figura 3).

Kacere, J. (1977). *Maude, '77* [Pintura]. Vendida a una colección privada por la Louis K. Meisel Gallery, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.meisलगallery.com/artwork/maude-77/>

**Figura 5**



*Nota.* Imagen recuperada del minuto 1:32:23 del vídeo de YouTube publicado en el artículo del 6 de octubre de 2016, de la revista digital *iOpera.es* (<https://iopera.es/la-traviata-sofia-coppola-valentino/>).

Coppola, S. (Directora de escena) (2016). *La Traviata* de Giuseppe Verdi, 1853 [Puesta en escena]. Teatro dell'Opera di Roma, Roma, Italia.

## Figura 6

*Look #24 – Marie-Antoinette by John Galliano*



*Nota.* Galliano, J (2000) *Look #24* [Traje de Alta Costura. Colección otoño/invierno *Masquerade and Bondage* para Christian Dior]. París, Francia.

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2000-couture/christian-dior/slideshow/collection#24>

**Figura 7**

*María Antonieta caracterizada como la “desalmada reina” 1*



*Nota.* Imagen inicial de María Antonieta. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 8

*Untitled*



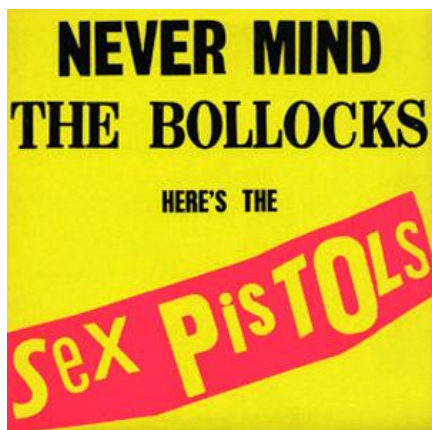
*Nota.* Ficha técnica de la fotografía en Sotheby's, para más información sobre la procedencia:

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/oo-may-122780-photographs/charles-jourdan-autumn-1977>

Bourdin, G. (1977). *Untitled. (For Charles Jourdan, Fall 1977)* [Fotografía]. Colección privada. <https://exclusivelyinstyle.wordpress.com/2015/07/03/master-of-controversy-guy-bourdin/>

## Figura 9

*Carátula de álbum de los Sex Pistols*



*Nota.* Imagen de la carátula del lanzamiento original el 28 de noviembre de 1977 de *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols*, de los Sex Pistols. Discográfica Virgin (1977-2012) y Universal desde el 2012. <https://www.sexpistolsofficial.com/records/never-mind-the-bollocks-heres-the-sex-pistols/>

## Figura 10

*Título de la película*



*Nota.* Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 11

*Despertar de María Antonieta en Viena*



*Nota.* Fotograma del minuto 02:36. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 12

*María Antonieta viendo el amanecer con su círculo*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:08:56. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 13

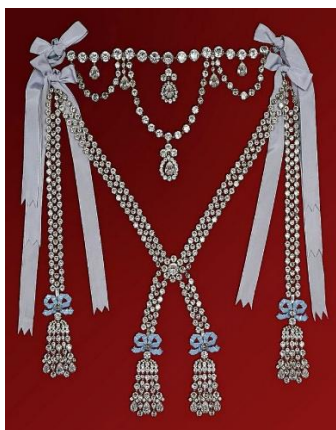
*María Antonieta caracterizada como la “desalmada reina” 1*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:35:26. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 14

*Reconstrucción del Collar de la Reina*



*Nota.* Autor desconocido (2019). *Collar de la reina (reconstrucción en circonita)* [Joyería]. Palacio de Breteuil, Vallée de Chevreuse, Francia. CC BY-SA 4.0

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=76856531>

## Figura 15

*María Antonieta en sus aposentos junto a sus favoritas*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:35:35. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 16

*La despedida a su madre y a Viena*



*Nota.* Fotograma del minuto 03:11. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 17

*María Antonieta, archiduquesa de Austria y futura delfina de Francia (1755-1793)*



*Nota.* Copia de un cuadro original por Joseph Ducreux de 1769 de María Antonieta en Viena, antes de convertirse en delfina de Francia, para el rey Luis XV. Era habitual en esta época encontrar varias copias de este retrato, ya que los cortesanos de Versalles los encargaban para conocer antes que nadie el aspecto de la futura reina de Francia.

Krantzinger, P. (1770). *Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche, future Dauphine de France (1755-1793)* [Pintura]. Colección del Palacio de Versalles, Versalles, Francia.  
<https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/13-604622>

## Figura 18

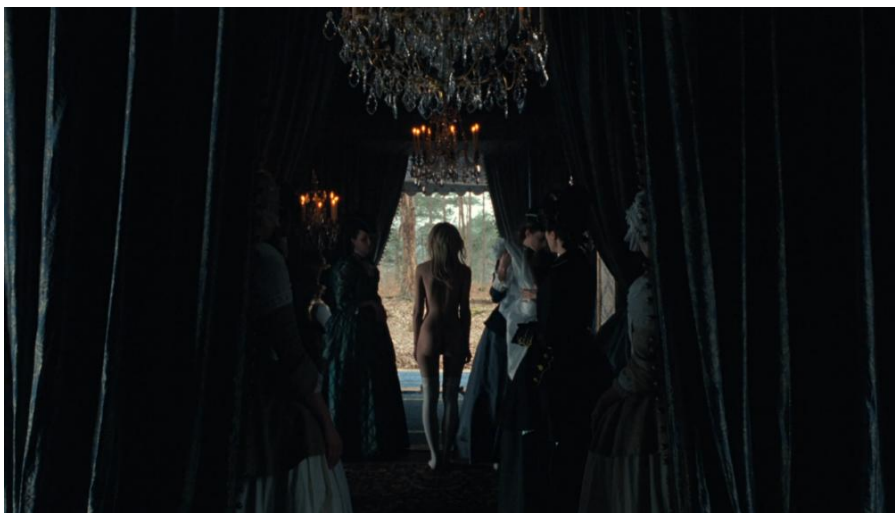
*María Antonieta entreteniéndose en su viaje a Versalles*



*Nota.* Fotograma del minuto 4:48. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 19

*De archiduquesa a delfina*



*Nota.* Fotograma del minuto 07:51. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 20

*Primera caracterización de María Antonieta como delfina de Francia*



*Nota.* Fotograma del minuto 08:11. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 21

*Primer encuentro con la familia real francesa*



*Nota.* Fotograma del minuto 10:29. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 22

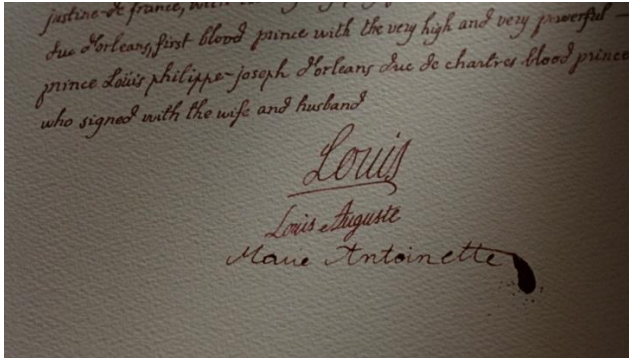
*El nuevo emblema de María Antonieta*



*Nota.* Fotograma del minuto 15:56. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 23

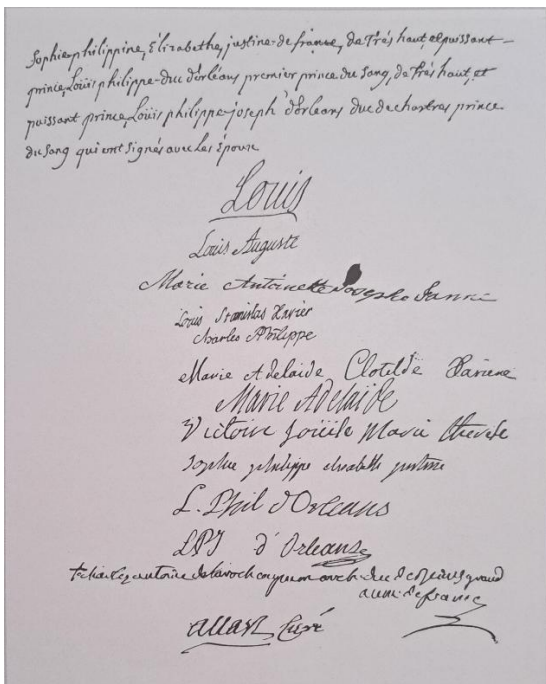
La firma de María Antonieta en el contrato de matrimonio de la película



Nota. Fotograma del minuto 18:43. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 24

El auténtico contrato de matrimonio de María Antonieta



*Nota.* En las primeras páginas del libro de 2001 de Antonia Fraser, hace un listado de las referencias de las figuras de la biografía. Esta imagen está en el puesto 13 con la siguiente descripción: “Marriage contract of Marie Antoinette and the Dauphin” (p. xi).

Adaptado de *Marie Antoinette : The Journey* (Tercera figura, s. n., entre pp. 134-135) por A. Fraser, 2001, Anchor Books.

## Figura 25

*“Madame Etiquette”*



*Nota.* Fotograma del minuto 22:13. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 26

### *El traje nupcial*



*Nota.* Fotograma del minuto 17:16. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

**Figura 27**

*Primera reunión con el embajador Mercy d'Argenteau*



*Nota.* Fotograma del minuto 31:11. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 28

*El reflejo de María Antonieta en el espejo*



*Nota.* Fotograma del minuto 33:02. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 29

*La primera cena de Versalles 1*



*Nota.* Fotograma del minuto 28:03. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 30

*La primera cena de Versailles 2*



*Nota.* Fotograma del minuto 27:54. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 31

*Las miradas de desaprobación de las tías políticas*



*Nota.* Fotograma del minuto 40:21. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 32

*María Antonieta se dirige a Madame Du Barry*



*Nota.* Fotograma del minuto 40:26. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

**Figura 33**

*Primera escena “de compras”*



*Nota.* Fotograma del minuto 42:38. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 34

*Primera salida a la ópera*



*Nota.* Fotograma del minuto 46:34. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 35

*El público celebra a la delfina*



*Nota.* Fotograma del minuto 48:18. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 36

*Carta de su madre, María Teresa de Austria*



*Nota.* Fotograma del minuto 49:49. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 37

*Derrumbe emocional tras el nacimiento del duque de Angulema*



*Nota.* Fotograma del minuto 53:21. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 38

*I Want Candy - Converse anacrónicas*



*Nota.* Fotograma del minuto 53:36. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 39

*El puf diseñado por Léonard*



*Nota.* Fotograma del minuto 53:53. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 40

*Marie Antoinette y Rose Bertin*



*Nota.* Fotograma del minuto 54:05. María Antonieta dice: “I like that pink! It’s like candy.” Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 41

#### *Baile de máscaras Hong Kong Garden*



*Nota.* Fotograma del minuto 56:58. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 42

#### *Fools Rush In*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:01:30. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 43

*Reunión con su hermano, el emperador José II de Austria*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:12:47. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 44

*María Antonieta tocando el arpa en sus aposentos en Versalles*



*Nota.* Gautier d'Agoty, J. B. A. (1777). *Marie-Antoinette jouant de la harpe dans sa chambre à Versailles* [Pintura]. Colección del Palacio de Versailles, Versailles, Francia.  
<https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/11-566801>

## Figura 45

*José II le transmite sus Reflexiones*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:13:36. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 46

*María Antonieta, embarazada ¡al fin!*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:16:06. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 47

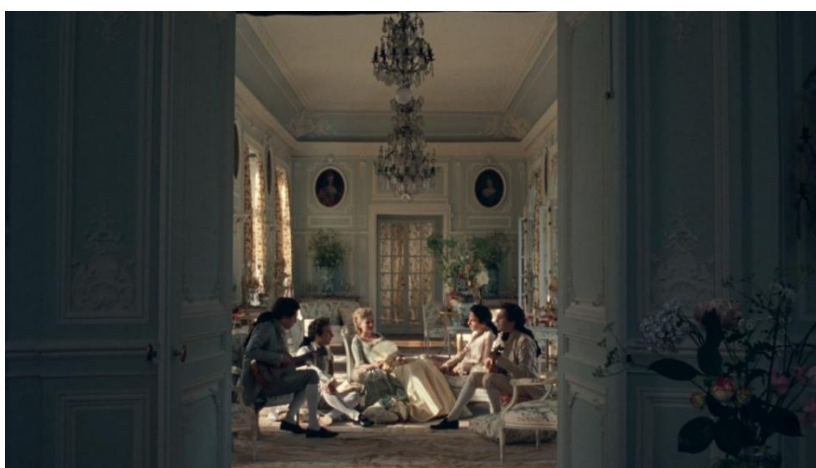
*María Antonieta cuidando de Marie Therèse*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:17:26. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 48

*Privacidad redescubierta en el Petit Trianon*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:18:28. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 49

### *Escena rousseauniana*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:21:42. María Antonieta (Kirsten Dunst) lee en alto a sus amigas un fragmento del libro en sus manos: “Rousseau says if we assume man has been corrupted by an artificial civilization, what is the natural state? The state of nature from which he has been removed? Imagine wandering up and down a forest without industry, without speech, and without home.”

Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 50

### *La granja edulcorada*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:20:24. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 51

### *María Antonieta como pastorcilla*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:23:53. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 52

*La duquesa de Chars y el cardenal de Rohan hablan con el conde de Mercy*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:22:57. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 53

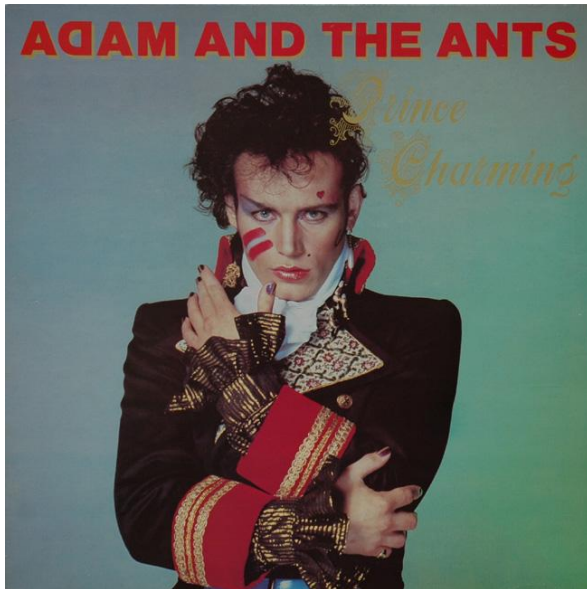
*Caracterización del conde Fersen*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:30:49. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 54

*Adam Ant as the Prince Charming*



*Nota.* Carátula del álbum *Prince Charming* de 1981 del grupo británico Adam and the Ants. Discográfica CBS de Reino Unido. <https://www.adam-ant.net/pclp.html>

## Figura 55

*María Antonieta sueña despierta*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:34:45. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 56

*Luis Augusto, delfín de Francia 1*



*Nota.* Fotograma del minuto 28:51. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 57

*Luis Augusto, delfín de Francia 2*



*Nota.* Fotograma del minuto 48:28. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 58

### *Luis XVI y sus consejeros 1*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:12:29. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 59

### *Luis XVI y sus consejeros 2*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:35:04. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 60

*María Antonieta y Luis XVI con el heredero recién nacido*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:37:52. Luis XVI (Jason Schwarzman) le dice después: “Madame you have fulfilled our wishes and those of France.”

Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 61

*Voici le Déficit*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:38:12. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 62

*María Antonieta con una rosa*



*Nota.* Vigée Le Brun, L. E. (1783). *La reine Marie-Antoinette dit à la Rose (1755-1793)* [Pintura]. Palacio de Versalles y del Trianon, Versalles, Francia.

<https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/13-581774>

### Figura 63

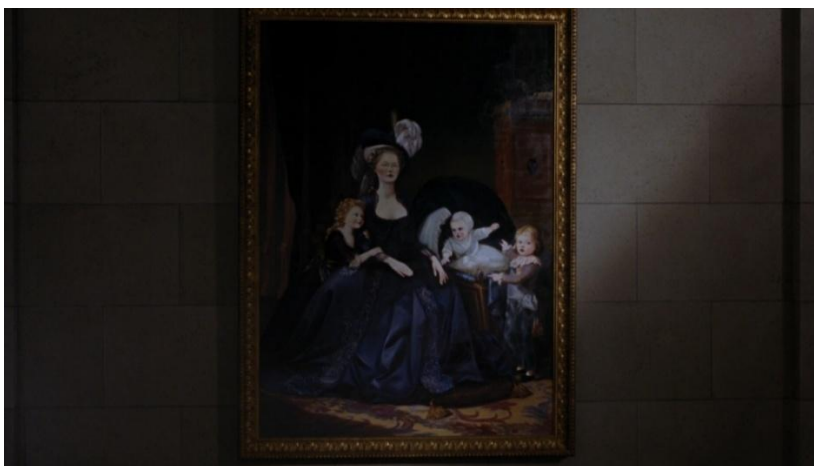
*La louve Autrichienne*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:39:43. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 64

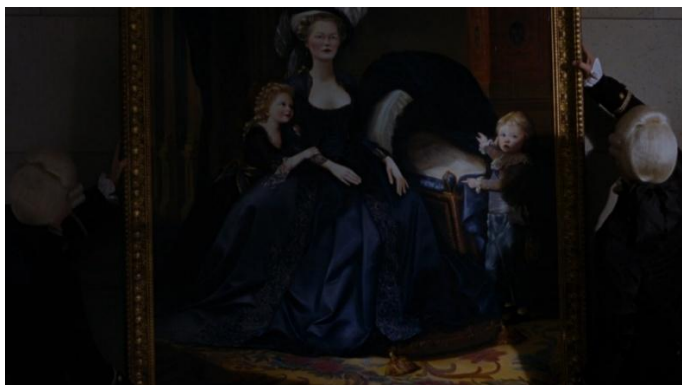
*María Antonieta y sus hijos en la película 1*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:40:13. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 65

*María Antonieta y sus hijos en la película 2*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:40:36. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 66

*María Antonieta de Habsburgo-Lorena, reina de Francia y sus hijos*



*Nota.* Vigée Le Brun, L. E. (1787). *Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France et ses enfants* [Pintura]. Palacio de Versailles y del Trianon, Versailles, Francia.  
<https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/95-005914>

### Figura 67

*María Antonieta de luto por su difunta madre e hija*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:41:40. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

### Figura 68

*La Toma de la Bastilla*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:42:23. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 69

*La familia real refugiándose de la Invasión a Versalles*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:46:33. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 70

### *Fallecimiento de Luis XV*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:02:44. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 71

### *Fallecimiento de María Teresa de Austria*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:36:50. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 72

### *Traslado de la familia real a París 1*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:50:05. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 73

### *Traslado de la familia real a París 2*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:50:06. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

## Figura 74

### *Fallecimiento de María Antonieta*



*Nota.* Fotograma del minuto 1:50:48. Adaptado de Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película, edición especial de coleccionista en DVD]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.

# Apéndices

## Apéndice A – Biografía simplificada de María Antonieta

### Cuadro cronológico<sup>114</sup>

<b>1755</b>	2 noviembre	Nacimiento de María Antonieta.
<b>1756</b>	1 mayo	Tratado de Versalles entre Austria y Francia, contra Prusia e Inglaterra – Guerra de los Siete Años (1756-1763).
<b>1761</b>	15 agosto	Pacto de Familia entre Austria y Francia.
<b>1765</b>	18 agosto	Muerte del emperador Francisco I.
<b>1769</b>	7 junio	Petición escrita de mano por Luis XV.
<b>1770</b>	19 abril	Casamiento <i>per procurationem</i> en Viena.
	16 mayo	Matrimonio en Versalles.
	24 diciembre	Choiseul cae en desgracia.
<b>1772</b>	5 agosto	Guerra Civil de Polonia.
<b>1773</b>	8 junio	Visita de María Antonieta a París.
<b>1774</b>	20 abril	Asunto de Guînes, simpatizante de María Antonieta.
	10 mayo	Muerte de Luis XV.
		Publicación de <i>Le Lever de l'Aurore</i> (orgía al amanecer), primer libelo pornográfico sobre María Antonieta. - El collar es ofrecido a María Antonieta por primera vez. – Fersen por primera vez en Versalles. - Retiran a Rohan de Viena.
<b>1775</b>	2 mayo	Revueltas en París - Guerra de las Harinas.
	11 junio	Coronación de Luis XVI en Reims.
	6 agosto	María Teresa de Saboya da a luz al duque de Angulema, Luis Antonio de Borbón.

---

<sup>114</sup> Extraído y modificado del libro de Zweig (1946, pp. 396-398). Como las fechas del encuentro romántico con Fersen no coinciden entre Fraser y Zweig, se omite la línea de 1786 del libro, así como “el primer libelo publicado”, que Zweig sitúa en 1779, pero empezaron en 1774 con *Le Lever de l'Aurore* según Fraser y Thomas. Además, se han ampliado los sucesos entre 1773 y 1788.

- 1775** 27 agosto El palacio del Petit Trianon se pone en nombre de María Antonieta.
- otoño Publicación del panfleto *Les Nouvelles de la Cour*, burlándose del matrimonio sin consumar entre Luis XVI y María Antonieta.
- 1776** 4 julio Declaración de Independencia de los Estados Unidos.
- 1777** abril, mayo Visita de José II a Versalles.
- agosto Primera cohabitación de los esposos.
- 1778** Francia le niega su apoyo a la política exterior expansiva de José II en la Guerra de Sucesión de Bavaria.
- 19 diciembre Nacimiento de Marie Thérèse (primera hija de María Antonieta).
- 1779** abril María Antonieta pasa tres semanas de cuarentena por sarampión en el Petit Trianon. – Empieza a pasar noches ahí.
- 1780** 1 agosto Debut en el Teatro del Trianon.
- verano Visita de Fersen a Versalles.
- 29 noviembre Muerte de María Teresa de Austria.
- 1781** 29 julio Visita de José II. Rumores de que María Antonieta le dio dinero.
- 22 octubre Nacimiento de Luis José (primer delfín).
- 21 noviembre Muerte de Maurepas, consejero principal del rey Luis XVI.
- 1782** finales de año Asunto de Scheldt (Francia vuelve a negar su apoyo a José II).
- 1783** 3 septiembre Paz de Versalles. – Reconocimiento por Inglaterra de los Estados Unidos.
- 23 diciembre Adquisición del Palacio de Rambouillet por Luis XVI (16 millones de *livres*).
- 1784** 27 abril Estreno de *Figaro* en el Théâtre Français.
- 11 agosto Encuentro fingido con Rohan en el Bosquecillo de Venus.
- otoño Adquisición del Palacio de Saint Cloud por María Antonieta (6 millones de *livres*).
- 1785** 29 enero Rohan compra el collar.
- 27 marzo Nacimiento de Luis Carlos (el segundo delfín).

- 1785** 15 agosto Prisión de Rohan en Versalles.
- 19 agosto Representación de *El barbero de Sevilla* en Trianon, última función de aquel teatro.
- 1786** 31 mayo Publicación de la sentencia en el Asunto del Collar.
- 9 julio Nacimiento de la princesa Sofia (segunda hija de María Antonieta).
- 20 agosto Publicación del *Précis d'un plan pour l'amélioration de finances* del Controlador General Calonne.
- 1787** 13 febrero Muerte del conde de Vergennes, Ministro de Asuntos Exteriores.
- 22 febrero Asamblea de Notables.
- 8 abril Destitución de Calonne como Controlador General de Finanzas.
- 1 mayo Nombramiento del Arzobispo Brienne como nuevo Controlador General por María Antonieta. - Año de Madame Déficit.
- 17 junio Muerte de Sofia (hija de los reyes). - Luis José (primer delfín) enferma de tuberculosis y se traslada al Palacio de Meudon.
- 1788** 8 agosto Convocatoria de los Estados Generales para el 1 de mayo de 1789. – Necker, por petición popular, nombrado Controlador General de Finanzas de nuevo.
- 1789** 5 mayo Apertura de los Estados Generales.
- 3 junio Muerte de Luis José (primer delfín).
- 20 junio Juramento en el Juego de Pelota.
- 17 junio El Tercer Estado se constituye en Asamblea Nacional.
- 20 junio Juramento en el Juego de Pelota.
- 25 junio Libertad de Prensa.
- 11 julio Destierro de Necker.
- 13 julio Creación de la Guardia Nacional.
- 14 julio Toma de la Bastilla.
- 16 julio Comienzo de la emigración (Artois, Polignac, Mercy).
- Fines de agosto Fersen en Versalles.

- 1789** 1 octubre Banquete de los guardias de corps.
- 5 octubre Invasión de Versalles por el pueblo de París.
- 6 octubre Traslado de la familia real a París. Fundación del Club de los Jacobinos en París
- 1790** 20 febrero Muerte de José II.
- 4 junio Última estancia veraniega en el Palacio de Saint Cloud.
- 3 julio Encuentro con Mirabeau.
- 1791** 2 abril Muerte de Mirabeau.
- 20-25 junio Huida a Varennes. – Barnave y sus amigos en las Tullerías.
- 14 septiembre Juramento de la Constitución por el rey.
- 1 octubre Asamblea Legislativa.
- 1792** 13-14 febrero Fersen en las Tullerías por última vez.
- 20 febrero María Antonieta por última vez en el teatro.
- 1 marzo Muerte de Leopoldo II.
- 24 marzo Ministerio Roland.
- 29 marzo Muerte de Gustavo de Suecia.
- 20 abril Declaración de guerra a Austria.
- 13 junio Destitución del ministerio Roland.
- 19 junio Veto del rey.
- 20 junio Primer asalto de las Tullerías.
- 25 julio Manifiesto de Brunswick.
- 10 agosto Ocupación de las Tullerías. – Danton, ministro de Justicia.
- 13 agosto Suspensión del poder real. – Traslado de la familia real al Temple.
- 22 agosto Primer levantamiento de la Vendée.
- 2 septiembre Rendición de Verdún.
- 2-5 septiembre Matanzas de septiembre.

- 1792** 3 septiembre Asesinato de la princesa de Lamballe. Profanación de su cadáver.
- 20 septiembre Cañoneo de Valmy.
- 21 septiembre Convención Nacional. – Abolición de la monarquía; proclamación de la República.
- 6 noviembre Batalla de Jemappes.
- 11 diciembre Principio del juicio contra Luis XVI.
- 1793** 4 enero Segunda crisis en Polonia.
- 21 enero Ejecución de Luis XVI.
- 16 marzo Creación del Tribunal Revolucionario.
- 31 marzo Evacuación de Bélgica por los franceses.
- 4 abril Dumoriez, contra el enemigo.
- 29 mayo Levantamiento de Lyon.
- 3 julio Separación del delfín Luis Carlos de María Antonieta.
- 1 agosto Traslado a la Conserjería.
- 3 octubre Acusación contra los girondinos.
- 9 octubre Rendición de Lyon.
- 12 octubre Primer interrogatorio de María Antonieta.
- 14 octubre Comienza la vista de la causa.
- 16 octubre Ejecución de la reina.
- 1795** 8 junio Presunta muerte del delfín (Luis XVII).
- 1814** Luis XVIII (antes conde de Provenza), rey de Francia.



Este árbol genealógico se ha realizado utilizando la herramienta *Flowchart* en la plataforma online *LucidApp*. La información se ha extraído del que Antonia Fraser coloca en las primeras páginas de su libro de 2001, que refleja las principales alianzas matrimoniales y familiares entre la dinastía de Borbón, Orléans y Habsburgo (p. xiv).

Se han añadido las fechas de nacimiento y de muerte de cada integrante para promover la claridad histórica, así como se han prescindido de personajes como la hija favorita de María Teresa de Austria, María Cristina, que se casó con Alberto de Sajonia-Teschen, hermano de María Josefa de Sajonia, madre de Luis XVI. De esta manera, el gráfico representa a los personajes más relevantes, mencionados en este trabajo de fin de máster. María Antonieta tuvo en total 12 hermanos y hermanas, pero 3 de ellos murieron por las epidemias de viruela de la década de 1760. De especial mención es María Carolina (1752-1814), querida hermana de María Antonieta, tres años mayor, con la que compartía una habitación en Hofburg (palacio de Viena). Su separación, cuando se exportaron las archiduquesas a cortes extranjeras, será un punto de inflexión para la joven María Antonieta.

## Apéndice C – Listado de las principales obras literarias y cinematográficas sobre María Antonieta

### Libros:

- De Nolhac, P. (1890). *La reine Marie-Antoinette*. Boussod, Valadon et C<sup>o</sup>. Éditeurs.
- *Marie Antoinette : einer Königin Liebe und Ende : Roman aus der französischen Revolution*. Novela histórica alemana, escrita por Hans Freimark en 1913.
- Zweig, S. (1946). *María Antonieta: una vida involuntariamente heroica* (4<sup>a</sup> ed.) Juventud. Publicación original: 1932.
- Walter, G. (1958). *María Antonieta*. Grijalbo. Publicación original: 1948.
- Fraser, A. (2001). *Marie Antoinette: The Journey*. Anchor Books.
- Lever, E. (2003). *María Antonieta*. Editorial El Ateneo. Publicación original: 2000.
- Thomas, C. (2002). *Les adieux à la reine*. Seuil.

### Películas y series:

- *Marie Antoinette. Das Leben einer Königin*. Película de cine mudo alemán, dirigida por Rudolf Meinert en 1922. Diane Karence interpreta a María Antonieta. Cubre el periodo histórico desde 1770, su matrimonio, hasta 1793, su ejecución. (Productora Ifa, Berlin).
- Van Dyke, W. S. (1938). *Marie Antoinette* [Película]. Loew's.
- Coppola, S. (Directora). (2006). *Marie Antoinette* [Película]. American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film Corp. y Columbia Pictures Corporation.
- Jacquot, B. (2012). *Les adieux à la reine* [Película]. GMT Productions, Les Films du Lendemain, Morena Films, France 3 Cinéma, Euro Media France, Invest Image, Canal+, Ciné+, France Télévisions, La Banque Postale Images 5, Palatine Étoile 9 y Soficinéma 7.
- Davis, D. (2022). *Marie-Antoinette* [Serie de televisión]. Capa Drama, Banijay Studios France, Beside Productions, Canal+ y Les Gens.

## **Apéndice D – Datos de taquilla de la filmografía de Sofia Coppola**

***Las vírgenes suicidas (1999)***: Budget \$9,000,000 (estimated)

Gross US & Canada \$4,906,229

Opening weekend US & Canada \$235,122 Apr 23, 2000

Gross worldwide \$10,411,722

Fuente:

[https://www.imdb.com/title/tt0159097/?ref\\_=tt\\_tpkts\\_tt\\_i\\_1\\_pd\\_detail\\_2\\_pbr\\_ic](https://www.imdb.com/title/tt0159097/?ref_=tt_tpkts_tt_i_1_pd_detail_2_pbr_ic)

***Lost in Translation (2003)***: Budget \$4,000,000 (estimated)

Gross US & Canada \$44,585,453

Opening weekend US & Canada \$925,087 Sep 14, 2003

Gross worldwide \$118,688,756

Fuente: [https://www.imdb.com/title/tt0335266/?ref\\_=tt\\_mlt\\_tt\\_i\\_4](https://www.imdb.com/title/tt0335266/?ref_=tt_mlt_tt_i_4)

***Marie Antoinette (2006)***: Budget \$40,000,000 (estimated)

Gross US & Canada \$15,962,471

Opening weekend US & Canada \$5,361,050 Oct 22, 2006

Gross worldwide \$60,917,189

Fuente: [https://www.imdb.com/title/tt0422720/?ref\\_=tt\\_mlt\\_tt\\_t\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0422720/?ref_=tt_mlt_tt_t_3)

***Somewhere (2010)***: Box office

Budget \$7,000,000 (estimated)

Gross US & Canada \$1,785,645

Opening weekend US & Canada \$119,086 Dec 26, 2010

Gross worldwide \$15,249,195

Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt1421051/>

***Bling Ring* (2013):** Budget \$8,000,000 (estimated)

Gross US & Canada \$5,845,732

Opening weekend US & Canada \$214,395 Jun 16, 2013

Gross worldwide \$20,165,000

Fuente: [https://www.imdb.com/title/tt2132285/?ref\\_=tt\\_mlt\\_tt\\_t\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2132285/?ref_=tt_mlt_tt_t_1)

***La seducción* (2017):** Budget \$10,500,000 (estimated)

Gross US & Canada \$10,709,995

Opening weekend US & Canada \$229,292 Jun 25, 2017

Gross worldwide \$27,869,129

Fuente: [https://www.imdb.com/title/tt5592248/?ref\\_=tt\\_mlt\\_tt\\_t\\_2](https://www.imdb.com/title/tt5592248/?ref_=tt_mlt_tt_t_2)

***On the Rocks* (2020):** Gross worldwide \$992,103

La pandemia de COVID 19 afectó la taquilla de la película.

Fuente: [https://www.imdb.com/title/tt9606374/?ref\\_=tt\\_mlt\\_tt\\_t\\_4](https://www.imdb.com/title/tt9606374/?ref_=tt_mlt_tt_t_4)

***Priscilla* (2023):** Budget \$20,000,000 (estimated)

Gross US & Canada \$20,960,939

Opening weekend US & Canada \$132,139 Oct 29, 2023

Gross worldwide \$33,111,706

Fuente:

[https://www.imdb.com/title/tt22041854/?ref\\_=tt\\_tpks\\_tt\\_i\\_3\\_pd\\_detail\\_2\\_pbr\\_ic](https://www.imdb.com/title/tt22041854/?ref_=tt_tpks_tt_i_3_pd_detail_2_pbr_ic)

## Apéndice E – Lista de créditos simplificada de *Marie Antoinette*<sup>115</sup>

• Directora y guionista: **Sofia Coppola**

• Basada en el libro de **Antonia Fraser** (2001)

• Reparto:

<b>Kirsten Dunst</b> (Maria Antonietta)	<b>Jean-Christophe Bouvet</b> (el duque de Choiseul)
<b>Jason Schwartzman</b> (Luis XVI)	<b>Alain Doutey</b> (el mayordomo)
<b>Rip Torn</b> (Luis XV)	<b>Sarah Adler</b> (condesa d'Artois)
<b>Judy Davis</b> (condesa de Noailles)	<b>Al Weaver</b> (conde d'Artois)
<b>Asia Argento</b> (Madame Du Barry)	<b>Mary Nighy</b> (princesa de Lamballe)
<b>Marianne Faithfull</b> (M <sup>a</sup> Teresa de Austria)	<b>James Lance</b> (Léonard, peluquero parisino)
<b>Danny Huston</b> (José II de Austria)	<b>André Oumansky</b> (cardenal de Rohan)
<b>Molly Shannon</b> (Mme. Victoria, tía política)	<b>Jean-Paul Scarpitta</b> (barón Scarpitta)
<b>Steve Coogan</b> (el conde Mercy d'Argenteau)	<b>Lucine Rolland</b> (arzobispo de Reims)
<b>Rose Byrne</b> (duquesa de Polignac)	<b>Camille Micelli</b> (Gran Chambelán)
<b>Shirley Henderson</b> (Mme Sofía, tía política)	<b>Paul Fortune</b> (duque Fortune)
<b>Jamie Dornan</b> (Alex von Fersen)	<b>Natasha Fraser-Cavassoni</b> (condesa de Cavazzoni)
<b>Aurore Clément</b> (duquesa de Char)	<b>Aleksia Landeau</b> (condesa de la Londe)
<b>Clementine Poidatz</b> (condesa de Provenza)	<b>Guillaume Gallienne</b> (conde Vergennes)

• Dirección de Fotografía y Cámara: **Lance Acord**

• Dirección Artística: **Pierre du Boisberranger** y **Anne Seibel**

• Edición: **Sarah Flack**

• Diseño de Producción: **K. K. Barrett**

• Decoración: **Véronique Melery**

• Diseñadora de Vestuario: **Milena Canonero**

• Diseñador Gráfico: **Peter Miles**

• Productores ejecutivos: **Francis Ford Coppola**, **Paul Rassam** y **Fred Roos**.

---

<sup>115</sup> Extraído y traducido del trabajo de Carmen Cerretti de 2007 (pp. 55-57). Modificado al contrastar la información con el IMDb. Fuente: <https://www.imdb.com/es-es/title/tt0422720/fullcredits/>

- Productores: **Ross Katz** y **Sofia Coppola**.
- Co-productores: **Callum Greene** y **Christine Raspillère**.
- Empresas productoras: **American Zoetrope**, **Pricel**, **Tohokushinsha Film Corp.** y **Columbia Pictures Corporation**.
- Empresa Distribuidora: **Sony**
- Duración: **123 minutos**
- Países colaboradores: **EE. UU.**, **Japón** y **Francia**, **2006**.

## **Premios y nominaciones**

- **ACADEMY AWARDS**, EE. UU., 2007
  - Ganadora del Premio Oscar a Mejor Vestuario: Milena Canonero

- **BAFTA AWARDS**, 2007

Nominaciones a:

- Mejor Vestuario: Milena Canonero;
- Mejor Maquillaje y Peluquería: Jean.Luc Russier y Desiree Corridoni;
- Mejor Diseño de Producción: K.K. Barrett y Véronique Melery

- **BROADCAST FILM CRITICS ASSOCIATION AWARDS**, 2007

- Nominada a Mejor Banda Sonora

- **CANNES FILM FESTIVAL**, 2006

- Ganadora del Cinema Prize of the French National Education System: Sofia Coppola
- Nominación a la Palma de Oro: Sofia Coppola

- **COSTUME DESIGNERS GUILD AWARDS**, 2006

- Nominación a la Excelencia en Vestuario de Época: Milena Canonero

- **GOTHAM AWARDS**, 2006

- Nominación a Mejor Película: Sofia Coppola

• LAS VEGAS FILM CRITIC SOCIETY AWARDS, 2006

Ganadora del Sierra Award a:

- Mejor Dirección Artística
- Mejor Vestuario: Milena Canonero

• PHOENIX FILM CRITICS SOCIETY AWARDS, 2006

Ganadoras a:

- Mejor Vestuario: Milena Canonero
- Mejor Dirección Artística: K.K. Barret

• SATELLITE AWARDS, 2006

Nominaciones a:

- Mejor Dirección Artística y Diseño de Producción: K.K. Barret;
- Mejor Vestuario: Milena Canonero

• SINDACATO NAZIONALE GIORNALISTI CINEMATOGRAFICI ITALIANI, 2007

- Ganadora del Nastro d'Argento in Migliori Costumi: Milena Canonero

• WASHINGTON DC AREA FILM CRITICS ASSOCIATION AWARDS, 2006

Ganadores a Mejor Dirección Artística: Pierre Duboisberranger y Anne Seibel

## Apéndice F – Banda sonora de *Marie Antoinette* por orden de aparición

### Introducción del personaje:

- [1] Gang of Four (1979). Natural's Not in It [Canción]. En *Entertainment!*. EMI Records y Warner Records.

Véase la Figura 7 (Coppola, 2006).

- [2] O'Halloran, D. (2006). Opus 17 [Canción]. En *Marie Antoinette: Original Motion Picture Soundtrack*. Verve Forecast y Polydor.

- [3] Windsor for the Derby (2004). The Melody of a Fallen Tree [Canción]. En *We Fight Til Death*. Secretly Canadian.

Véase la Figura 20 (Coppola, 2006).

- [4] The Radio Dept., (2006). I Don't Like It Like This [Canción]. En *Marie Antoinette: Original Motion Picture Soundtrack*. Verve Forecast y Polydor.

### Bienvenida a Versalles:

- [5] Reitzell, B. (2006). Intro Versailles [Canción]. En *Marie Antoinette: Original Motion Picture Soundtrack*. Verve Forecast y Polydor.

- [6] Aphex Twin (2001). Jynweythek [Canción]. En *drukQs*. Warp Records.

Véase la Figura 22 (Coppola, 2006).

- [7] Nivers, G. (1667). Deuxième livre d'orgue contenant la Messe et les hymnes de l'Église: No. 22, L'hymne de la Nativité de nostre Seigneur à Laudes "A solis ortus cardine" [Composición para órgano]. Paris.

Véase la Figura 26 (Coppola, 2006).

[8] Rameau, J. (1735). Scène 6: 1er Menuet pour les Guerriers et les Amazones [Minueto de una ópera-ballet]. En *Les Indes galantes*. Académie Royale de Musique et Danse (París).

[9] Vivaldi, A. (1725-1730). Concierto en Sol mayor "Alla Rustica" RV 151 [Composición musical]. Familia Ottoboni, Roma, Italia.

Véase la Figura 25 (Coppola, 2006).

[10] The Radio Dept. (2004). Pulling Our Weight [Canción]. En *Labrador Kingsize, Volume 2*. Labrador Records.

[11] Air (2003). Il Secondo Giorno [Canción]. En *City Reading*. Record Makers, Revolvair, Source y Virgin.

[12] Se repite el tema de Vivaldi (1725-1730).

[13] Couperin, F. (1717). Les Barricades Mysterious [Composición para clavicémbalo]. En *Ordre 6ème de clavecín* (Versalles).

[14] Se repite el tema de Vivaldi (1725-1730).

[15] The Radio Dept. (2003). Keen on Boys [Canción]. En *Lesser Matters*. Labrador Records.

Véase la Figura 33 (Coppola, 2006).

[16] Rameau, J. (1745). Aux langueurs d'Apollon (Aria de la folie) [Aria de ballet bufo]. En *Platée*. Grande Écurie (Versalles).

Véanse las Figuras 34 y 35 (Coppola, 2006).

[17] O'Halloran, D. (2006). Opus 23 [Canción]. En *Marie Antoinette: Original Motion Picture Soundtrack*. Verve Forecast y Polydor.

Véase la Figura 36 (Coppola, 2006).

### **Etapas de la “desalmada reina”:**

- [18] Bow Wow Wow (1982). *I Want Candy* [Canción]. En *I Want Candy*. RCA Records.

Véanse las Figuras 38, 39 y 40 (Coppola, 2006).

- [19] Siouxsie and The Banshees (1978). *Hong Kong Garden* [Canción]. Single. Polydor.

Véase la Figura 41 (Coppola, 2006).

- [20] Bow Wow Wow (1983). *Aphrodisiac* [Canción]. En *When The Going Gets Tough, The Tough Get Going*. RCA Records.

- [21] Bow Wow Wow (1982). *Fools Rush In (Where Angels Fear to Tread)* [Canción]. Single. EMI Records.

Véase la Figura 42 (Coppola, 2006).

- [22] New Order (1981). *Ceremony (Version 1)* [Canción]. Single. Warner Music.

- [23] The Cure (1989). *Plainsong* [Canción]. En *Disintegration*. Fiction Records.

- [24] Squarepusher (2004). *Tommib Help Buss* [Canción]. En *Ultravisitor*. Warp Records.

### **Etapas neoclásicas en el Petit Trianon:**

- [25] Escena del cameo del grupo Phoenix tocando guitarras románticas, correspondiente a la Figura 48 (Coppola, 2006, 1:18:28) (sin acreditar).

- [26] Escena en la que María Antonieta (Kirsten Dunst) canta sobre el escenario del Petit Trianon Figura 51 (Coppola, 2006, 1:23:53) (sin acreditar).

- [27] Adam and The Ants (1980). *Kings of the Wild Frontier* [Canción]. En *Kings of the Wild Frontier*. CBS Records y Epic Records (USA).

Véanse las Figuras 53 y 54 (Coppola, 2006).

- [28] Aphex Twin (2001). *Avril 14<sup>th</sup>* [Canción]. En *drukQs*. Warp Records.

[29] Scarlatti, D. (1738). Sonata en Re menor, K.213: Andante [Composición musical]. Madrid.

[30] The Strokes (2003). What Ever Happened [Canción]. En *Room On Fire*. RCA Records y BMG Records

Véase la Figura 55 (Coppola, 2006).

### **Muerte y decadencia de María Antonieta:**

[31] Rameau, J. (1737). *Tristes apprêts* [Aria en ópera]. En *Castor et Pollux*. Académie Royale de Musique (París).

Véanse las Figuras 61, 63, 64, 65 y 67 (Coppola, 2006).

[32] O'Halloran, D. (2006). Opus 36 [Canción]. En *Marie Antoinette: Original Motion Picture Soundtrack*. Verve Forecast y Polydor.

[33] The Cure (1981). All Cats Are Grey [Canción]. En *Faith*. Fiction Records.

Véase la Figura 74 (Coppola, 2006).