EL CINE DE SOFIA COPPOLA: LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA PATRIARCAL

Héctor Paz Otero
Universidad de Vigo

La pantalla en negro encadena hacia un plano medio en el que podemos ver el cuerpo de una mujer joven dándonos la espalda y recostada sobre una cama. Yace inmóvil, lo que nos lleva a pensar que probablemente esté durmiendo. Su rostro ha quedado fuera del encuadre, más allá del margen izquierdo de la pantalla. Son sus nalgas las que, ataviadas con unas finas bragas de color rosa, ocupan el centro de la imagen, es decir, el punto de mayor atracción visual. Un fondo neutro, una cortina de tonos suaves en ligero desenfoque, evita restar protagonismo al cuerpo femenino durante los treinta segundos que se mantiene el plano. Un leve movimiento de las piernas de la mujer parece indicar que el cuerpo intenta desperezarse de su somnolencia. Unos acordes de guitarra eléctrica van introduciéndose de manera progresiva en la escena hasta ocupar la totalidad del plano sonoro, al tiempo que sobre la parte inferior de la imagen se proyecta el título del filme: *Lost in translation*[1]. Fundido a negro.

Este plano, con el que se abre el segundo largometraje de la directora Sofia Coppola[2], encierra en sí mismo una motivación reivindicativa que alcanza su significado pleno por contraste con el relato fílmico que se abre a continuación. Dicha motivación reivindicativa encuentra una acertada síntesis en la siguiente afirmación de Teresa de Lauretis: "La atención crítica de las mujeres en lo que al cine respecta insiste en las nociones de representación e identificación" (Lauretis, 1992: 49).

A partir de este plano de apertura, todo lo que el largometraje se apremia a representar es un ejercicio crítico destinado a desmontar la mirada que sostiene esa imagen inicial: una

---

1 Charlotte acompaña a su marido a Tokyo, donde éste realiza un reportaje fotográfico. Durante su estancia en el hotel, conoce a Bob Harrys, un actor estadounidense en decadencia que ha sido solicitado por una empresa nipona para rodar un spot publicitario. Durante la estancia en el hotel, Bob y Charlotte entablan una amistad mientras descubrimos la crisis de identidad que sufren ambos.

2 La primera película dirigida por la hija de Francis Ford Coppola fue *Las vírgenes suicidas* (*The virgin suicides*, 1999), basada en la novela de Jeffrey Eugenides, mientras que su tercer y último trabajo es *María Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006), a partir del texto de Antonia Fraser. *Lost in translation* se estrenó en el año 2003.

mirada explícitamente patriarcal proyectada por un narrador externo que hace al espectador, por un momento, partícipe de su punto de vista. Se trata de un plano enmarcado entre dos fundidos a negro que antecede a los títulos de crédito. Por lo tanto, estamos en disposición de considerarlo un plano prólogo cargado de connotaciones que el relato fílmico que le procede irá desmontando. Por efecto de este contraste entre plano de apertura y filme que lleva a cabo la deconstrucción, el discurso feminista adquiere un relieve más perceptible. Pero ¿cuáles son las connotaciones de la citada imagen? Como punto de partida para analizar y descifrar esas connotaciones, puede resultarnos útil aplicar una lectura comparativa con uno de los cuadros más célebres de Diego Velázquez y, por extensión, del arte pictórico universal: *La Venus del espejo*[3].

Como apuntaba Pilar Aguilar, "a la Venus del espejo se le niega la identidad como sujeto" (Aguilar, 1998:3), debido a la exaltación que se realiza de su cuerpo y la ocultación del rostro, el cual aparece difuminado en el espejo que sostiene Cupido en sus manos. En un principio, el cuadro, al igual que el plano de *Lost in translation*, se encuentra al servicio de una mirada dominante que sucumbe al placer contemplativo del cuerpo desnudo de una mujer. En el centro del cuadro, el espejo reclama la atención del espectador que busca identificar el rostro reflejado, pero se encuentra con una imagen desdibujada y difuminada de la Venus que le da una cierta sensación de irrealidad. Esta irrealidad la sitúa en una dimensión cercana al sueño, al deseo; es decir, percibe una mujer que pertenece al mundo del inconsciente. Por ello, a merced de esta afirmación no resulta casual que alrededor de todo el filme de Sofia Coppola se extienda un halo onírico. De hecho, los dos personajes protagonistas padecen un insomnio provocado por el *jet lag* que los mantiene desvelados.

Retomando el plano inicial del largometraje, el encuadre que mantiene el rostro de la mujer fuera de cuadro nos traslada a esa misma dimensión del inconsciente, donde la mujer es contemplada como un objeto, un cuerpo atractivo exento de identidad y, en consecuencia, privado de sicología e individualidad. Estamos ante una imagen aislada, creada exclusivamente para disfrute de una mirada masculina, por el simple placer de contemplar el cuerpo de una mujer.

> En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico (Mulvey, 1985: 9).

Según avanza el relato cinematográfico, la siguiente aparición de Charlotte (Scarlett Johansson) actúa como refrendo de esa percepción onírica. Charlotte, a quien esta vez sí vemos la cara, se encuentra sentada en el saliente interior de un amplio ventanal de una habitación de hotel situada en lo alto de un rascacielos, desde el cual se contempla una vista nocturna de Tokyo. Es de madrugada y reina un silencio levemente alterado por los ronquidos de su marido que se encuentra durmiendo plácidamente en la cama. Él es quien duerme y ella la que posa. Cuando Charlotte regresa a la cama para acostarse junto a su marido, éste, aún

3 Cuadro pintado por Velázquez entre 1648-1650 (The National Gallery, Londres).

sin recuperar el estado de vigilia, la abraza, escenificando así su intención de atraparla en su sueño, en su dimensión onírica para seguir observándola como una mujer del inconsciente. Inmediatamente, ella, en un gesto de rebeldía, se desembaraza de sus brazos para recuperar su libertad e identidad.

A la mañana siguiente, la película nos devuelve lo que podemos entender como el contraplano de la imagen inicial: un primer plano del rostro de Charlotte sobre la almohada. La cámara ha efectuado un giro de 180 grados para situarse frente al cuerpo que captó en primera instancia, pero esta vez ha encuadrado ese rostro que nos ocultó al inicio; por consiguiente, no sólo se trata de un contraplano visual, sino que también podemos calificarlo como contraplano conceptual, puesto que, más que añadir o complementar las connotaciones presentadas al comienzo, en realidad asistimos a la colocación de la primera piedra para la reconstrucción de esa mirada. Es decir, lo significativo de este plano no es que muestre una parte del cuerpo que ocultó anteriormente, sino que se dispone a desmantelar la mirada patriarcal, y sustituirla por un enfoque más subjetivo, donde lo verdaderamente importante es lo que pasa por la mente de Charlotte. Ella adquiere el protagonismo y lo hace sobre todo cuando su marido se va a trabajar, pero la cámara se queda en la habitación, filmándola porque ha decidido contar su historia

Más adelante, la realizadora nos vuelve a ofrecer otro contraplano conceptual con dos primeros planos consecutivos de Charlotte mirándose al espejo —ya no hay una mirada externa, sino que se mira ella a sí misma, es decir, se ha adueñado de la mirada— en el primero de ellos pintándose los labios y en el segundo recogiéndose su melena por detrás. Aplicando la comparativa con el cuadro de Velázquez, tales planos se podrían entender como la representación nítida de ese rostro difuminado que muestra el espejo sostenido por Cupido. Ya no hay más rostros ocultos ni desdibujados. La faz de Charlotte sustituye a un cuerpo sin identidad, y no sólo eso, sino que a continuación volvemos a verla en plano medio sobre el saliente interior del ventanal contemplando el aspecto diurno de Tokyo. El cuerpo no sólo tiene rostro, sino que además el rostro ofrece una expresión reflexiva (la actitud pensativa de la protagonista será una constante durante todo el filme) que demuestra la existencia de una interioridad muy activa. Los numerosos planos estáticos de Charlotte en la ventana suponen una exaltación del subjetivismo. Puede que su cuerpo permanezca estático, pero su sicología se mantiene en funcionamiento y ésta le advierte que más allá de la ventana hay vida, mientras que en el interior de la habitación todo parece muerto e irreal. De ahí que decida salir al exterior a emprender una búsqueda, la búsqueda de aquello que le negó la primera imagen de la película: su identidad.

Los paseos que Charlotte realiza por Tokyo muestran su curiosidad por conocer un mundo que se abre más allá de las cuatro paredes de su habitación de hotel, una jaula más psicológica que física. Este impulso de investigar está dirigido a la cultura en la que la mujer no ha sido poseedora del conocimiento. El concepto trasgresor fue identificado por Laura Mulvey en *Topografías de la máscara y la curiosidad* con el mito de Pandora, como ejemplo temprano del deseo trasgresor por conocer. Durante sus excursiones, Charlotte mantiene una actitud contemplativa e indagadora, caminando y observando con atención todos aquellos lugares que visita. La primera secuencia que presenta una excursión se inicia con un plano medio de Charlotte ojeando un mapa del metro. A continuación, la planificación alterna varios planos subjetivos con planos medios y largos de todo aquello que está observando. Se enfatiza así la subjetividad y el afán por conocer lo que le rodea y por conocerse a sí mismo. Cuando el

personaje de Bob Harrys (Bill Murray) le pregunta a qué se dedica, ella responde que aún no está segura. Por lo tanto, esa exploración externa por la ciudad es una metáfora de la exploración interna, de su identidad, una identidad que persigue más allá de las ataduras del entorno patriarcal. En un momento de la película, Charlote escucha un CD de filosofía con la siguiente afirmación: "Este libro trata de la búsqueda de nuestro objetivo. Cada uno tenemos un camino, pero en ocasiones el camino no está claro. La teoría del mapa interior es un ejemplo de cómo cada espíritu nace con más datos impresos, que sigue una pauta seleccionada antes de nacer nosotros". Estamos, pues, ante una búsqueda mística, de ahí que su primera excursión desemboque en un templo religioso donde se celebra una ceremonia.

La búsqueda de esa identidad ya fue tratada por Sofia Coppola en su primer largometraje: *Vírgenes suicidas*, donde describe la historia de las cinco hermanas Lisbon que se quitaron la vida cuando todavía eran adolescentes. Al igual que sucedió en *Lost in translation*, su primer filme se abre con un plano cuya carga significativa será deconstruída por el discurso que se inicia a continuación. Dicha imagen de apertura nos ofrece un plano medio de Lux Lisbon (personaje interpretado por Kirsten Dunst, cuyo protagonismo sobresale por encima del de sus hermanas) en medio de una tranquila urbanización de clase media-alta mientras con gesto inocente saborea una piruleta. El plano, de apenas cinco segundos de duración, se cierra después de que Lux haga mutis por el margen derecho de la imagen. Por corte, se da paso a otras imágenes cotidianas del barrio: una mujer regando un jardín, dos niñas paseando un perro, dos obreros marcando un árbol infectado, un niño jugando al baloncesto mientras su padre prepara una barbacoa. En definitiva, estampas habituales que transmiten una sensación de tranquilidad, pero que por el efecto del montaje y habida cuenta de que se trata de un bloque que abre el relato, el espectador percibe que se trata de una sucesión de imágenes cotidianas que se repiten con mucha frecuencia en ese microcosmos del barrio residencial, con lo cual la impresión última que experimenta es la de monotonía. De ahí que el mutis de Lux antes de finalizar su plano, pueda ser entendido como un sutil acto de rebeldía hacia esa rutina que domina su hábitat natural. Mutis que puede ser descifrado en paralelo con el leve movimiento de piernas de Charlotte durante su imagen inicial de *Lost in translation*, que implicaba un acto subversivo frente a la mirada escopofílica que lo sometía a la condición de objeto. Lux ha abandonado el plano porque no quiere pertenecer a ese mundo.

Este montaje que da inicio a *Vírgenes suicidas* contiene un contrapunto sonoro a esa apariencia de tranquilidad con la sirena de la ambulancia que va aumentando poco a poco su presencia. La ambulancia viene a recoger a Mary, la menor de los Lisbon, que ha intentado suicidarse cortándose las venas y ha quebrado de forma dramática el ambiente apacible y rutinario descrito anteriormente.

Tanto la novela de Jeffrey Eugenides como la adaptación de Sofia Coppola toman como instancia narrativa a la primera persona del plural intradiegético, integrado por un grupo de adolescentes que convivían con las hermanas Lisbon en el barrio y en el instituto, y que, tras ser testigos cercanos de los suicidios, deciden recopilar testimonios, noticias de prensa, diarios y experiencias propias, con el fin de orientar el material recopilado hacia la coherencia de una narración que dé respuesta al porqué de ese trágico final de las muchachas. Masculino, plural, adolescentes; todo junto depara, en la vida real, una instancia radicalmente machista, el escalón más alto de la mirada patriarcal desde donde se contempla a la mujer como un objeto exclusivamente sexual. No hay más que agrupar a varios adolescentes en torno a una cuestión relacionada con una chica guapa para comprobar de qué modo salen a relucir los

instintos dominantes del ego masculino frente a la mujer. No obstante, la instancia narrativa mantiene una distancia respetuosa con las hermanas Lisbon, aunque al final no hayan dado con tesis que responda satisfactoriamente a las razones que llevaron a las chicas a quitarse la vida, como demuestra la última secuencia de la película, en la que los chicos son atrapados por ese mundo claustrofóbico y opresor del que las hermanas han decido huir mediante el suicidio, al formar parte de una fiesta surrealista organizada por el vecindario y en la que era obligatorio asistir con una máscara de gas. Esta secuencia que cierra el largometraje, reproduce de modo sutil y en un tono onírico, un fragmento de la novela de Eugenides situada en el desenlace de la misma.

> Se habían matado por nuestros bosques moribundos, por los manatíes que mutilaban las hélices cuando se asomaban al agua para beber de las mangueras de los jardines, por montañas de neumáticos viejos más altas que pirámides. Se habían matado por la imposibilidad de encontrar un amor que ninguno de nosotros ha encontrado jamás. Al final, la tortura que había destrozado a las hermanas Lisbon indicaba una renuncia razonada a aceptar el mundo tal como se les concedía, lleno de defectos (Eugenides, 1993: 226).

Las hermanas Lisbon lucharon hasta sus últimas consecuencias por defender la naturaleza por encima de los dictámenes opresivos de las sociedades artificiales, defendiendo los instintos amorosos por encima de los criterios de la razón, las decisiones personales frente a las convenciones sociales; en definitiva, se afanaron por alcanzar la libertad suprema del ser humano. Esto enlaza con un pasaje de la tercera película de Sofia Coppola, *María Antonieta*, cuando la protagonista (de nuevo Kirsten Dunst), en una pequeña granja lejos del palacio, disfruta del entorno natural y lee el siguiente texto de Rousseau: "Si aceptamos que el hombre ha sido corrompido por una civilización artificial, ¿cuál sería el estado natural? ¿El estado de naturaleza que él mismo ha eliminado? Imaginad cómo sería pasear por el bosque sin industria, sin habla, y sin hogar".

En *Vírgenes suicidas* no es difícil atisbar rasgos de una de las grandes obras teatrales de Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*[4]. Ambos textos tratan el tema de la defensa de la libertad frente a la autoridad, la libertad que anhela un grupo de hermanas y la autoridad ejercida por una madre que pretende imponer unas costumbres y unos valores religiosos. En el prólogo de la edición de Cátedra, Mª Francisca Vilches de Frutos resume las motivaciones de Lorca que bien podrían aplicarse a la película de Coppola:

> Como más adelante se podrá ver con más detalle en el análisis de *La casa de Bernarda Alba*, García Lorca defiende la fuerza de los instintos amorosos por encima de los criterios de la razón, de las decisiones personales de los individuos frente a las convenciones sociales, a pesar del trágico final que puedan acarrear.

Son precisamente las mujeres quienes sufren ese enclaustramiento opresivo en pos del establecimiento de una sociedad de hombres. Tanto Bernarda como la señora Lisbon encarnan a ese tipo de mujer de clase acomodada que debido a la educación conservadora que

4 Subtitulada *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Escrita en 1936 y editada por primera vez en 1945 por la Editorial Losada, Buenos Aires.

recibieron se convierten en guardianes de los valores patriarcales. Asimismo, entre Lux y Adela se establecen paralelismos por su rebeldía frente a su encierro, y lo hacen con la fuerza de su naturaleza interior encarnada en el instinto sexual. Cuando la señora Lisbon decide encerrar a sus hijas en casa hasta el punto de no permitirles ir al instituto —decisión que parece refrendar las palabras de Bernarda Alba: "¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! Haceros a cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas" (Lorca, 2008:157)- está cercenando la posibilidad de expresarse libremente, Lux se rebela dando rienda suelta a su instinto sexual y empieza a citarse en el tejado de su casa con hombres de distintas edades para hacer el amor, sin más placer que el de desafiar los dictámenes de su madre. Finalmente, el suicidio acaba siendo la única vía de escape y las cuatro chicas siguen el ejemplo de la menor, Mary, y deciden quitarse la vida todas a la vez, en un final trágico que abre las puertas a la dialéctica entre *eros* y *thanatos*.

La señora Lisbon, cuando decidió convertir su hogar en una cárcel por mandato del ultracatolicismo, había levantado, al igual que la casa gobernada con mano de hierro por Bernarda Alba, un mundo opresivo que, al fin y al cabo, se extiende más allá de las cuatro paredes de la casa. Así lo indican dos planos que se identifican entre ellos gracias a sendos *travellings* de izquierda a derecha. En uno de ellos se presentan las fachadas de varias viviendas del complejo residencial, mientras que en el otro se muestra una sucesión de tumbas. Todo un barrio de clase acomodada identificada mediante el *travelling* con un cementerio, metáfora de la sociedad que han decidido dejar atrás las hermanas Lisbon.

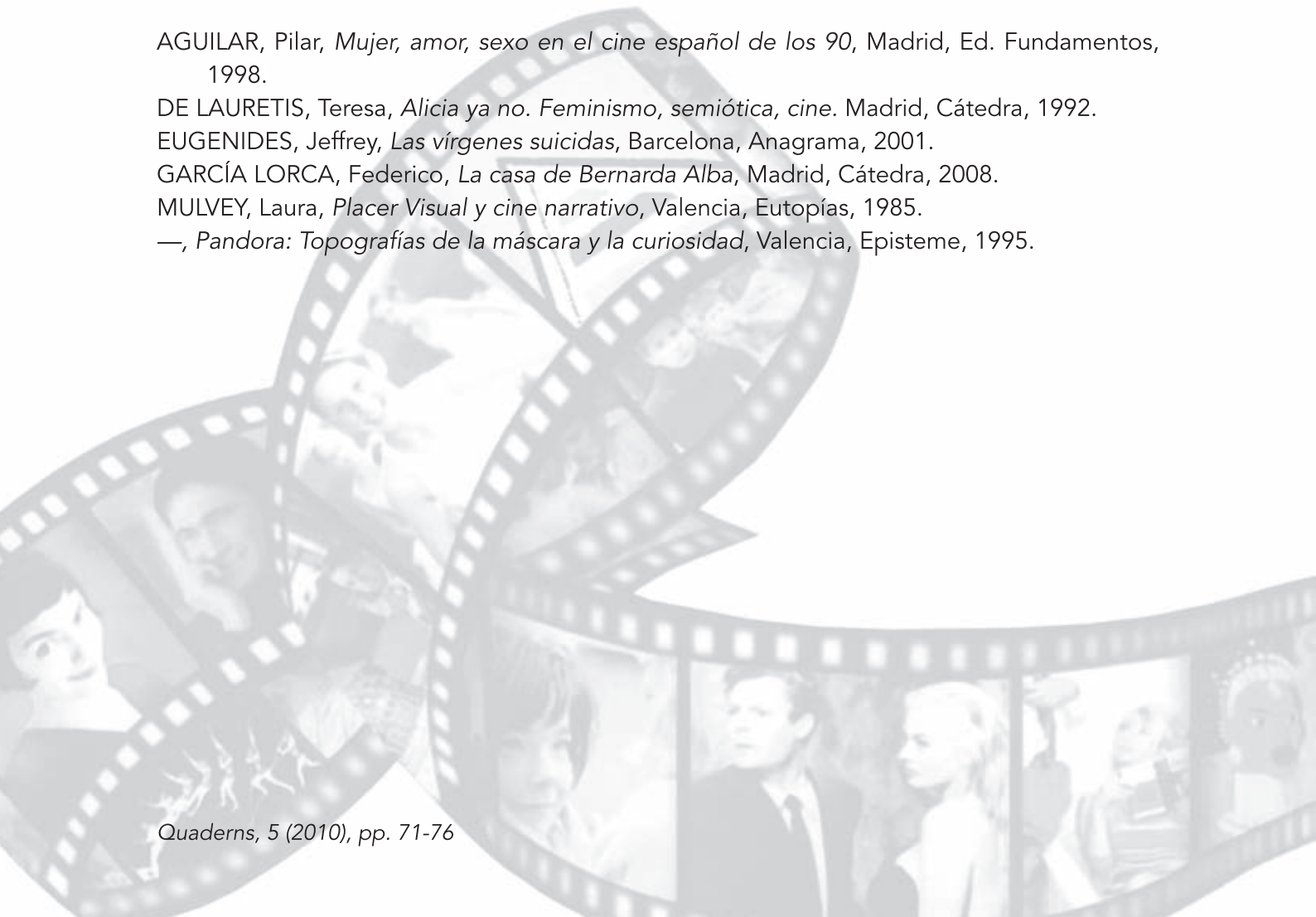
BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUILAR, Pilar, *Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1998.

DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine.* Madrid, Cátedra, 1992.

EUGENIDES, Jeffrey, *Las vírgenes suicidas*, Barcelona, Anagrama, 2001.

GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2008.

MULVEY, Laura, *Placer Visual y cine narrativo*, Valencia, Eutopías, 1985.

—, *Pandora: Topografías de la máscara y la curiosidad*, Valencia, Episteme, 1995.