

EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE LAS HABITACIONES DE *ELLAS* EN EL CINE DE SOFIA COPPOLA

(Con un apunte a mi cuarto de Valladolid)

Mariola Aygües Cejalvo

Trabajo Fin de Máster en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual

Tutores: Sara Pérez Barreiro e Iván Rincón Borrego



Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

El universo simbólico de las habitaciones de ellas en el cine de Sofia Coppola. (Con un apunte a mi cuarto de Valladolid)

Mariola Aygües Cejalvo

Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual

Tutores

Sara Pérez Barreiro

Iván Rincón Borrego

Valladolid, 2024



Fig.01. Fotografía del despacho de Sofia Coppola..

A mi madre, por su mundo interior y
recordarme siempre lo valiosa que es mi
habitación propia

Resumen

Este trabajo estudia el mundo simbólico de la habitación de las protagonistas femeninas en la cinematografía de Sofia Coppola. Las *lecturas* de los cuartos de ellas en *The Virgin Suicides* (1999), *Lost in translation* (2003), *Marie Antoinette* (2006) y *Priscilla* (2023) concretan una cultura femenina del dormitorio que resignifica el espacio al convertirlo en un escenario de sentido existencial y construcción de la identidad. La mirada sutil del cine encarna experiencias y aporta nuevas perspectivas sobre objetos, rituales y ritmos que transforman el habitar más allá del espacio y de la función de las medianeras. Coppola deconstruye la mirada patriarcal de un lugar que es brújula vital y ámbito propicio de inspiración, sueños, anhelos de rostro, rebeldía y conquista de la voz. Los personajes femeninos que transitan de una conciencia encerrada a una mayor autoconfianza y apertura encarnan el paradigma posmoderno: individualismo, soledad, relaciones superficiales, incertidumbre vital, consumismo desbocado y pérdida de referencias. La investigación incluye un apunte sobre mi experiencia de habitar la habitación 317 de la Residencia Reyes Católicos de Valladolid en la que he vivido durante un año para cursar el máster en Cine, Comunicación e Industria audiovisual de la UVa. Quizá, este trabajo y mis vivencias personales sean la semilla de una futura pieza audiovisual. Un ensueño surgido del universo del dormitorio

Palabras clave: cultura del dormitorio, habitar, cine, arquitectura y Sofia Coppola.

Abstract

This paper studies the symbolic world of the bedroom of female protagonists in Sofia Coppola's cinematography. The readings of their bedrooms in *The Virgin Suicides* (1999), *Lost in Translation* (2003), *Marie Antoinette* (2006) and *Priscilla* (2023) concretize a feminine bedroom culture that resignifies the space by turning it into a stage of existential meaning and identity construction. The subtle gaze of cinema embodies experiences and brings new perspectives on objects, rituals and rhythms that transform inhabiting beyond space and the function of the dividing walls. Coppola deconstructs the patriarchal gaze of a place that is a vital compass and a propitious environment for inspiration, dreams, longing for a face, rebellion and the conquest of voice. The female characters who move from a closed consciousness to a greater self-confidence and openness embody the postmodern paradigm: individualism, loneliness, superficial relationships, vital uncertainty, unbridled consumerism and loss of references. The research includes a note on my experience of living in room 317 of the Residencia Reyes Católicos in Valladolid, where I lived for a year to study a master's degree in Film, Communication and Audiovisual Industry at the UVA. Perhaps, this work and my personal experiences are the seed of a future audiovisual piece. A reverie born from the universe of the bedroom.

Keywords: bedroom culture, inhabit, cinema, architecture and Sofia Coppola.

ÍNDICE

1. Introducción	2
1.1.Pertinencia de la investigación	6
1.2.Objetivos	8
2. Metodología y estructura	10
3. Marco teórico	14
4. Notas biográficas	18
5. La cultura del dormitorio	28
5.1.Pintarse los labios	35
5.2.El diario personal	37
5.3.Mirar por la ventana	39
5.4.La corporalidad centrada en los pies	43
6. Lecturas de las habitaciones de ellas	48
6.1.The Virgin Suicides. El nido, la concha y la celda.....	52
6.2.Lost In Translation. Un paisaje doméstico efímero	68
6.3.Marie Antoinette. Del palacio a la choza y de la choza al palacio.	82
6.4.Priscilla. La jaula de oro	94
7. Mi habitación. El hogar mínimo	108
8. Conclusiones.....	119
Bibliografía	123
Referencias fílmicas.....	127
Procedencia de las imágenes	128
ANEXO. Fichas técnicas de las películas	129

1. Introducción



Fig. 02. *Sunday Morning*. Sofia Coppola fotografiada por Bruce Weber para Vogue, 2003.

Repara Gaston Bachelard (2000 [1957]) en su emblemática *Poética del espacio* que los lugares de la casa nos pertenecen a todos, ricos y pobres, que aceptamos soñar. Y, precisamente, la habitación es el espacio privilegiado de lo onírico, el de agazaparse, como sinónimo de un genuino habitar, para saborear los silencios de los ensueños solitarios, sufrir o gozar de soledades y entablar una genuina relación con la existencia. Y dice Walter Benjamin (2005 [1982]), en sintonía con la reflexión con Bachelard, poniendo el acento en lo humano, que habitar la casa es "dejar huellas" que son marcas entre medianeras en las que nos apropiamos

del espacio y "el espacio se apropia de nosotros", desvelando nuestra más radical identidad. Indicios de esas huellas de las que habla Benjamin pueden ser las entradas de cine gastadas que guardamos en el cajón de la mesita de noche, junto al ticket de la última comida en nuestro restaurante favorito, las pequeñas fotos de quienes necesitamos tener cerca, los cuadernos de notas esparcidos o, en la experiencia más personal, los pendientes desparejados que se acumulan en un cuenco de coco.

Son visiones que otorgan al concepto de casa, que no resulta forzado extrapolar a la habitación, valores que van más allá de las paredes que la delimitan, de la materialidad o del sentido de posesión. La espacialidad se abre, en este caso, a categorías antropológicas esenciales que están relacionadas con la identificación, la construcción de la propia identidad, el arraigo, el recogimiento o la acogida. Martin Heidegger (1951) introduce un pensamiento muy clarificador: "el hombre cuando habita, cuida y cultiva [...] el rasgo fundamental es proteger la esencia de lo humano [...] Cuidar es propiamente habitar" (p.4). Un lugar para tener mundo, "abierto en tierra anónima", puntualiza Emmanuel Levinas (2000, p.173). El concepto de anónimo, en este caso, tiene que ver más con lo ignoto y lo secreto, con la libertad para instaurar la propia utopía y hacerse uno mismo que con los no-lugares de Marc Augé (1988) zonas que, en vez de atemperar, dejan a la intemperie a quienes coinciden de forma esporádica y superficial, comparten un tiempo y, quizá, no vuelvan a encontrarse.

Juhani Pallasmaa (2016) advierte que se ha perdido la capacidad de habitar. La posmodernidad parece amenazar la poética de la arquitectura en pro de un materialismo que, en boca de Machado, alimenta la confusión entre "el valor y el precio". En el diagnóstico del arquitecto, los fines utilitarios y económicos han desplazado la casa —y la habitación como relación entre lo grande y lo pequeño— de su centralidad y raíz como experiencia existencial y cosmos.

Quizá, la pérdida exponencial de soñar mantiene intacta la urgencia de Woolf (2016[1929]), de que las mujeres tuvieran una habitación propia para escapar con el pensamiento. "Cierra con llave tus bibliotecas, si quieres, pero no hay barrera, cerradura, ni cerrojo que puedas imponer a la libertad de mi mente". (p. 104). El encarcelamiento que sufría la mujer justificaba la búsqueda del espacio

propio y hoy, todavía no podemos dar por superada aquella lucha feminista que contrapone las necesidades de los demás a las propias y los deseos de salir fuera, así como la debida justicia de compartir todos los espacios.

En cualquier caso, la reivindicación tiene que ver con unas necesidades simbólicas aparejadas a una cultura femenina de la habitación cuyo estudio han seguido y desarrollado Jenny Garber y Angela McRobbie (1983) —precursoras del concepto en 1970— y Helena Wulff (1988), resignificando el espacio al convertirlo en un escenario de sentido existencial y construcción de la identidad. La *bedroom culture* aborda aquellas prácticas culturales femeninas de la adolescencia que tienen lugar en el dormitorio como espacio más íntimo. La habitación se transforma en un lugar de una identidad emergente, retirándose del escrutinio de los padres y del mundo exterior. Esta noción ha pasado de aplicarse solo al dormitorio de las chicas adolescentes como un dominio cultural al incluir a hombres y mujeres en el uso de espacios privados en el hogar y en el ámbito virtual¹.

Como afirma Ernst Cassirer (1968[1944]), somos seres simbólicos. Vivimos en medio de emociones, esperanzas, ilusiones, fantasías y sueños, un cosmos simbólico que teje la complicada vida humana. Cassirer define el símbolo como "una realidad material que indica otra cosa. Es algo sensible que se hace portador de una significación universal, espiritual" (1972,p.36). Se trata de "un contenido individual que sin dejar de ser tal, adquiere el poder de representar algo universalmente válido para la conciencia" (p.56) y así, en el símbolo se produce la "síntesis de mundo y espíritu" (p. 57).

Todas estas reflexiones sobre el habitar y la cultura femenina del dormitorio son objeto de esta investigación desde la mirada sutil del cine que sabe volvernos hacia verdades que son necesarias ver. Precisamente, la cineasta norteamericana,

¹ Freixa, C. (2011). Juventud, espacio propio y cultura digital. *Revista Austral de Ciencias Sociales* (20) (pp. 105-119). El autor alude a la evolución del concepto de la cultura del dormitorio estudiada por Wulff, en el sentido, de que es un espacio de sueños narcisistas femeninos en los que se viven nuevas experiencias. Además, recoge la intuición de Wulff de que en el dormitorio de los chicos tienen lugar actividades semejantes. En ocasiones, estas expresiones culturales se comparten entre chicos y chicas. Sin embargo esta investigación se acota únicamente a cómo habitan *ellas* el dormitorio porque el cine de Sofia Coppola incide más en este aspecto.

Sofia Coppola, deconstruye una mirada patriarcal para recuperar el universo simbólico de la habitación de ellas, lugar de inspiración, sueños, anhelos de rostro, autoconfianza, rebeldía y conquista de la voz. Este trabajo que aúna la creatividad y complementariedad del cine y de la arquitectura, se deja seducir por lo que la cámara de Coppola capta en los filmes *The Virgin Suicides*, 1999; *Lost In Translation*, 2003; *Marie Antoinette*, 2006; y *Priscilla*, 2023. La cineasta redime a sus personajes femeninos que transforman su conciencia encerrada y representan dilemas posmodernos relacionados con el vacío, el individualismo contemporáneo, el consumismo desbocado, la vergüenza de la vulnerabilidad, la angustia vital y la incertidumbre. Todos ellos son temas que podemos encontrar en las obras de Gilles Lipovetsky (1996); François Lyotard (2000) y Byung-Chul Han(2019) y que se reflejan en los filmes de Coppola. La habitación es, en todos los casos de estudio, el gozne que articula el cambio en sus variantes creativas de la comedia romántica, el drama histórico o las películas de adolescentes sin edad. La proyección imaginativa y su consecuencia, la ficción, es una característica singular de los seres humanos que necesitamos pergeñar la vida en sus posibilidades porque ésta no se nos da hecha según Julián Marías (1971). Por tanto, elaborar ficciones forma parte del carácter proyectivo de cada persona y es revelador de menesterosidad humana (Marías, 1989).

También, la habitación fue para Sofía Coppola un lugar, como ella reconoce, para soñar despierta (2023, p 11) y buscar su rumbo e identidad propios. La vida no tiene marcha atrás, crecer era el objetivo, algo que no fue fácil para la hija de un genio del cine como Francis Ford Coppola que la animó a hacer películas personales, a no tener miedo de sostener un punto de vista distinto. Su padre le legó la magia y la potencia del deseo: ¡Si quieres algo, haz que suceda! (p.12).

1.1.Pertinencia de la investigación

El trabajo se inserta en el ámbito de la alianza entre el cine y la arquitectura, dos expresiones creativas del ser humano estrechamente relacionadas que han abierto una senda de novedosas aportaciones, colaboración recíproca e interés creciente en los ámbitos académico, social y cultural. Un ejemplo de ello es la actividad investigadora del Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y

Cine de la Universidad de Valladolid (GIRAC)² que se recogen publicaciones como la de Pérez, S; Rincón. I; Alonso, E, & Villalobos, D. (2022). "A Dios pongo por testigo que la forma sigue a la función: Aprendizaje de la arquitectura a través del cine".

En lo que respecta, concretamente a esta investigación, que aúna la formación como arquitecta y la pasión por el cine, resulta pertinente por distintos motivos. Primero, recoge el debate en torno al concepto de habitar y la preocupación por la colonización de valores materialistas e instrumentales del lugar antropológico por excelencia: la casa. Segundo, los propios recursos del cine hacen que este se pueda relacionar con la realidad sin precedentes en las demás artes y representa una capacidad excepcional para indagar sobre la condición humana e ilustrar temas y valores que pueden contribuir a una mayor conciencia humanizadora. Y, tercero: el abordaje de los problemas de la posmodernidad y nuevos enfoques sobre el feminismo. Todo esto se encuentra concentrado en el cine de Sofía Coppola que resignifica la cultura femenina del dormitorio al convertirlo en un escenario que registra las preocupaciones, miedos y esperanzas del mundo posmoderno y, a la vez, es un ámbito de construcción identitaria.

En este contexto, la propuesta cinematográfica de Sofia Coppola no deja indiferente. Las opiniones sobre su cine se polarizan, por un lado, entre quienes critican la frivolidad y una retórica audiovisual focalizada en la estética y la individualidad; y, por otro entre quienes consideran que su cine es la mejor expresión del vacío posmoderno y de nuevas miradas sobre la femineidad ante un cambio de paradigma social y cultural. Este trabajo argumenta lo segundo. Su puesta en escena es en apariencia frívola, precisamente, para criticar la frivolidad contemporánea. Su mirada fílmica facilita la relación entre los espacios, los modos de habitar y la forma cinematográfica de retratarlos que interesan a este

² El GIRAC estudia las relaciones y transferencias existentes entre ambas disciplinas desde 2005. Entre sus diversas líneas de investigación destaca el estudio en la cualidad y propiedades del espacio arquitectónico y la representación de la metrópoli en el cine, los problemas residenciales reflejados en las arquitecturas que emplea el cine y las relaciones históricas y desplazamientos de conceptos que vinculan ambas disciplinas (Pérez et al., 2022). Este trabajo —tutorizado por los doctores en arquitectura y miembros del GIR, Sara Pérez Barreiro e Iván I. Rincón Borrego— se inserta en la citada línea de investigación de la UVa.

trabajo y muestran la complementariedad interdisciplinar del cine y la arquitectura.

La elección de estos cuatro largometrajes permite rastrear la evolución de su propuesta cinematográfica. Ello explica que se haya escogido su opera prima, *The Virgin Suicides*, 1999. El segundo film, *Lost In Translation*, 2003, es el primer guion original de Sofia Coppola con el que obtiene el reconocimiento de Hollywood con el Oscar de la Academia al mejor guion y dos nominaciones en las categorías de mejor directora y mejor película en el citado año. Además, es la primera ocasión en la que una mujer estadounidense es nominada a mejor directora. *Marie Antoinette*, 2006 es su primer biopic y tercer largometraje. El personaje que elige la directora para estrenarse en este género es el de la reina de Francia y esposa de Luis XVI. Su interés no es retratar un periodo histórico, sino "captar a una adolescente en una situación abrumadora" (Coppola, 2023, p.139). Esta inquietud se repite en su última película, *Priscilla*, 2023, que ella misma reconoce que es una síntesis de su recorrido como cineasta.

1.2.Objetivos

Objetivo General:

Indagar en el universo femenino de la habitación: el simbolismo de los objetos, los rituales y los valores imaginados que relacionan habitar este espacio con un sentido existencial, de construcción de la identidad y pertenencia en las películas de Sofía Coppola *The Virgin Suicides* (1999), *Lost in translation* (2003), *Marie Antoinette* (2006) y *Priscilla* (2023) que acotan esta investigación.

Objetivos específicos:

- Analizar en cada uno de los filmes que son casos de estudio los rasgos, experiencias y significados de la cultura femenina del dormitorio.
- Identificar el sello autoral y la propuesta cinematográfica distintiva de Sofía Coppola: temas, encuadres y estética de sus cintas.
- Profundizar en el debate en torno al concepto de habitar.
- Mostrar las conexiones y la fecunda relación entre el cine y la arquitectura

2. Metodología y estructura

Se trata de una investigación cualitativa, esencialmente, epistemológica y de enfoque empírico, reflexivo, interpretativo y comparativo.

La metodología seguida, a fin de adecuarse a la temática y responder a los objetivos de la investigación, toma como punto de partida el visionado atento en DVD de las cuatro películas seleccionadas de la directora Sofía Coppola. Se captura numerosas imágenes de cada film, siguiendo como principal criterio de inclusión las que son más relevantes e identifican con mayor claridad la temática del trabajo. Así, la búsqueda de los fotogramas se focaliza principalmente en los dormitorios de las protagonistas a fin de obtener material suficiente para desarrollar un análisis riguroso sobre el tema propuesto.

De forma paralela, se ha recabado una amplia información sobre la cultura femenina de la habitación y las formas de habitar este espacio de la casa, a partir de una amplia bibliografía que relaciona interdisciplinariamente el cine, la arquitectura y la filosofía en aquello que interesa al trasunto del trabajo. También se ha seleccionado ensayística e información procedente de revistas y publicaciones especiales de cine sobre las películas consideradas casos de estudio y entrevistas en las que la propia directora Sofía Coppola, habla de su propuesta fílmica.

La búsqueda bibliográfica se ha realizado en bases de datos como Google Académico, Dialnet, ResearchGate, Latindex, ponencias y *papers* de congresos y ensayos. También se han consultado tesis sobre el cine de la directora norteamericana, Sofia Coppola, publicadas en España y en el extranjero. La selección se concreta, más adelante, en los apartados dedicados al marco teórico y a las referencias bibliográficas y cinematográficas.

En cuanto a la estructura, el trabajo se divide en cuatro bloques. El primero, dedicado a la introducción, los objetivos, la justificación del tema elegido, la metodología seguida y el marco teórico permite una aproximación y una conversación inicial entre autores claves anteriores y contemporáneos a la obra de Sofía Coppola que facilitan indicios de las relaciones entre el cine y la arquitectura, así como la preocupación por distinguir los modos de habitar. El segundo apartado, se adentra en el corazón del trabajo mediante una aproximación biográfica y una visita guiada sobre su obra que aportan claves

sobre su sello autoral. A continuación, en las *lecturas* individualizadas de las habitaciones de ellas en los filmes elegidos se pueden encontrar análisis detallados de las dinámicas entre los protagonistas, la íntima relación con el dormitorio, las similitudes y las diferencias que convierten este espacio en escenario de genuinas maneras de habitar relacionadas con el despliegue de la identidad y el sentido vital en *The Virgin Suicides*, 1999; *Lost In Translation*, 2003; *Marie Antoinette*, 2006; y *Priscilla*, 2023. El tercero, recopila mi experiencia personal de un año en la habitación 317 de la Residencia Universitaria Reyes Católicos de Valladolid para cursar el máster en Cine, Comunicación e Industria audiovisual de la UVa. Quizá, este trabajo de investigación y la experiencia personal puedan ser, en un futuro, la semilla de una pieza audiovisual que reúna mi formación como arquitecta y mi pasión por el cine. ¿Cómo pasé de la extrañeza inicial a acostumbrarme a vivir en esa habitación e incluso, en ocasiones, a referirme a ésta como mi casa? ¿Cómo se articuló la intimidad con los espacios compartidos y la cocina se transformó en un refugio cotidiano de intercambio de vivencias, apertura y acogida a la interculturalidad? ¿Cómo los compañeros del máster se convirtieron en una parte importante de mi habitación como casa y yo de las suyas? ¿Cómo las calles de Valladolid fueron, poco a poco, convirtiéndose en una extensión de mi cuarto? De estos mimbres están hechas las reflexiones y vivencias que constituyen la parte más personal.

Por último, el cuarto bloque recopila las conclusiones, las referencias bibliográficas, filmicas y la procedencia de las imágenes que se interrelacionan como la cimbra que hace posible el arco según Carles Martí (2005), un elemento imprescindible en la estructura de esta investigación.

En este contexto, el hilo conductor del trabajo es la cultura de la habitación y cómo ilumina la cineasta Sofia Coppola este espacio arquitectónico íntimo en los filmes que son casos de estudio. De este tema central, se derivan subtemas como la posmodernidad, la perspectiva de género, valores antropológicos (identidad y sentido de pertenencia) o el debate sobre el habitar. Algunos de estos aspectos, constituyen futuras líneas de investigación por sí mismos y, por tanto, solo serán abordados en lo que corresponde a la temática del trabajo. En un anexo al final del trabajo se adjuntan las fichas técnicas de todas las películas citadas.

3. Marco teórico

El armazón teórico de este trabajo entreteje una fina y sutil urdimbre de conexiones entre las preocupaciones de la arquitectura sobre el concepto de habitar, las reflexiones filosóficas, y la resignificación que adquiere esta noción en el cine de Sofia Coppola.

Los pensamientos sobre los modos y formas de un habitar más humanizado están en el origen de una abundante literatura que orienta el trabajo propuesto. La obra de Virginia Woolf (1929) *A Room Of One's Own* (*Una habitación propia*) resulta clave porque introduce el imperativo de que las mujeres habiten un espacio privado en el que poder construir una identidad personal autónoma e independiente. La reivindicación tiene que ver con unas necesidades simbólicas, ritos, hábitos y un imaginario referido a una cultura femenina de la habitación desarrollado por Garber y McRobbie (1983) y Wulff (1988). La cultura del dormitorio refleja cómo los jóvenes usan el espacio personal para expresar su identidad, sus emociones y explorar su sentido de pertenencia.

Con todo, la *Poética del espacio* (Bachelard, 1959) es una de las obras principales de las que bebe este trabajo. Desde una perspectiva fenomenológica, el filósofo sugiere categorías oníricas como el cosmos, el nido, la concha, agazaparse, ensoñamiento o lo secreto de los cajones, cofres y armarios que vertebran relaciones entre nuestra condición imaginativa con la casa, la habitación y la necesidad humana de habitar los espacios más allá de la funcionalidad. Otras obras que distinguen la morada humana y que iluminan esta investigación son la *Carta sobre el humanismo* y el ensayo *Construir, habitar, pensar* (Heidegger, 1947; 1951); o *El libro de los pasajes* (Benjamin, 1982).

A las reflexiones filosóficas se agregan importantes razonamientos sobre el concepto de habitar que resultan esenciales para desplegar el tema de este trabajo sobre el universo femenino de la habitación y que proceden del ámbito de la arquitectura. Nos referimos a la obra emblemática *Habitar* (Pallasmaa, 2016) que recopila cinco ensayos escritos entre 1994 y 2005 con reflexiones críticas que vinculan la arquitectura, la filosofía, la estética y la literatura. *Los no-lugares: una antropología de la sobremodernidad* (Augé, 1992) es otra lectura claves. Se encuentran otras reflexiones penetrantes y que resulta conveniente recoger en *Mujeres, casas y ciudades* de Zaida Muxí (2019) y otros ensayos actuales como

los de José Luis Panea (2020) descienden a la cultura del dormitorio como espacio de creación y prácticas artísticas; o "Paisajes inventados: del hotel como promesa del hogar efímero al *bling* de los objetos cotidianos. Convergencias entre la alteridad de lo doméstico en el cine de Sofia Coppola y la invasión de los otros, en la obra de Sophie Calle" de Ángeles Castillo y Alberto Canavati (2022).

La publicación autobiográfica *Sofia Coppola Archive 1999- 2023* (Coppola, 2023) que abarca la influyente carrera cinematográfica de esta directora y provee de una amplia colección personal de fotografías, material, influencias y documentación inédita constituye una referencia primordial para este trabajo. El volumen también traza un recorrido medular sobre el corpus fílmico de esta cineasta y ayuda a afinar las lecturas de las películas de Sofía Coppola, casos de estudio de esta investigación. También se han consultado numerosos trabajos de publicaciones especializadas sobre los filmes seleccionados: *The Virgin Suicides* (1999), *Lost in translation* (2003), *Marie Antoinette* (2006) y *Priscilla* (2023). Los textos fílmicos seguirán un modo de análisis próximo a Stanley Cavell³ que respeta la experiencia del espectador y prima que sean las propias películas las que enseñen cómo estudiarlas en los aspectos visuales y verbales. Esto posibilita un diálogo entre distintas artes.

³ Cavell proporciona criterios de investigación para ver e interpretar films, pero no es su intención formular una propuesta cerrada. Su método genuino de leer las películas se distancia de las teorías fílmicas previas. "Leer no es una alternativa a ver, sino un esfuerzo por detallar una manera de ver algo con más claridad, una interpretación de cómo son las cosas y por qué aparecen, y en el orden, como lo hacen"(Cavell, 2017. pp16-17).

4. Notas biográficas



Fig.03. Sofia Coppola dormida en el
set de Marie Antoinette, 2006



Cuando Charlotte (Scarlett Johansson) en *Lost In Translation* se atreve a confesar a Bob (Bill Murray) su vergüenza de no ser buena en nada y el temor de que esta sensación no sea algo pasajero, sino la señal o la profecía de una vida desperdiciada, la protagonista habla por boca de Sofia Coppola (Nueva York, 1971). Basta revisar la escena de este diálogo en su segunda película para advertir algo más que una analogía entre la reflexión de Charlotte y lo que cuenta la cineasta en la entrevista más suya, la que concede en 2023 la periodista Lynn Hirschberg, incluida en el libro *Sofia Coppola Archive*. En esta obra, la directora se abre a compartir algunos de sus ensueños de intimidad, escondidos en armarios, cofres y cajones de su escritorio. "Sin esos objetos, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad" (Bachelard, 2000, p.83).

En aquella escena, Bob le dice: "Cuanto más sabes quien eres, menos te afectan las cosas". Una frase en la que resuenan algunos de los consejos que su padre, Francis Ford Coppola, le dio para redimirla de la sombra de una de las leyendas del cine. La tentación de imitación tendría la consecuencia dramática de pasar la vida de puntilla tratando de alcanzarlo.

Pero, volviendo al diálogo, Charlotte responde a Bob:

Es que aún no sé lo que quiero ser. Intenté ser escritora, pero no me gustaba lo que escribía. Intenté hacer fotos, pero eran muy mediocres. Todas las chicas pasan por una fase de fotografías y haces fotos tontas de los pies.

"Ya lo averiguarás no te preocupes por eso, sigue escribiendo", le responde él. Pero, no la calma. Y ella replica: "Es que soy mala". "Pues, eso es lo bueno", remata Bob.

La contundencia del reflejo de Sofia Coppola en Charlotte se confirma en la entrevista con Hirschberg:

Estudié bellas artes, pero me resultó difícil averiguar qué quería hacer. Quería ser artista e intenté pintar, pero no se me daba bien. Me puse a tomar fotografías, guiada por las fotografías que me encantaban. Probé varios estilos y formas. Luego conocí a los fotógrafos Paul Jasmin y Fumihiro Hayashi. Estas experiencias me ayudaron a confiar en mi ojo. (Coppola, 2023, p.11)

No acaba ahí la conexión vital entre el personaje de Charlotte y su creadora. Si aquella, en la película, está recién casada y, al conocer a Bob en Tokio, intuye que ha tomado una elección equivocada, Sofia Coppola reconoce en su entrevista que había pasado una larga temporada en el país nipón, a los veinte años, conviviendo con ideas borrosas. "Me acababa de casar [con el cineasta Spike Jonze] y, realmente, no sabía lo que estaba haciendo" (p.12). Lo único que tenía claro es que quería hacer películas. Y, pese a las sombras, empieza a escribir y dibujar en cuadernos amarillos ideas que se sustancian en el guion de *Lost In Translation*, reconocido con un Oscar de la Academia hollywoodense.

En efecto, cuando Sofia Coppola regresa a Tokio a rodar con una joven Johansson y un consagrado Murray, la narración fílmica se hace fiel eco de aquellas vivencias reales de incertidumbre. Entonces, la directora encuentra en Japón refugio para curar los sentimientos heridos tras su opera prima *The Virgin Suicides*. Leer la novela homónima de Jeffrey Eugenides la impulsa a dar los primeros pasos en el mundo cinematográfico. Al leer la ficción sobre el suicidio de las cinco hermanas Lisbon, protagonistas femeninas de *The Virgin Suicides* tiene el lúcido pálpito de que quiere dedicarse al cine: "vi claramente cómo se tenía que hacer la película". De nuevo, en la entrevista se sincera sobre cómo se avivaron los recuerdos de su propia adolescencia. "El mundo privado de esas chicas, me trajo recuerdos de mi adolescencia [...] Pasar tanto tiempo en mi habitación, soñar despierta, mirar fotos en revistas, hablar por teléfono [...]". Así, su opera prima también recoge retazos de su niñez y adolescencia en hoteles, rodeada de adultos. Una experiencia que se repite, como veremos en el análisis de sus filmes, pero que en este apartado biográfico interesa porque resuena en el personaje de la pequeña Cecilia (Hanna Hall), la primera en quitarse la vida. "Usted no puede saber lo que siente una niña de nueve años", le dice Cecilia al relatar al psiquiatra la soledad que, en muchos momentos, podía llegar a sentir. Este film deja en Sofia Coppola una herida porque logra la aceptación del Festival de Cannes, pero no tuvo la repercusión esperada en Estados Unidos. Por ello, regresa a Japón donde descubre una cultura femenina que se concreta en su sello autoral. De manera que, aquello que vive como fracaso lo cambia todo y consolida su éxito como guionista y directora en *Lost In Translation*.



Fig 04. Sofia y su padre en el set de rodaje *The Virgin Suicides*.



Fig. 05 Sofia en el set de rodaje de *Somewhere*.

Hizo que la gente me tomase en serio (...) Creo que los cineastas necesitan el don de saber que hay desafíos, pero deben creer que se salvarán de una u otra manera [...] Había visto a mi padre hacer que las cosas difíciles funcionasen y creo que él me ha transmitido también esa confianza (p.11)

Tras el reconocimiento de Hollywood, Sofia Coppola se concede la licencia de filmar *Marie Antoinette*, 2006. En la protagonista femenina vuelve a dejar huellas de su vida, tiempos entre la niñez y la adolescencia en los que le gustaba disfrazarse con trajes de época. También le resulta muy fácil empatizar con un personaje que tiene que abrirse espacio en el contexto de una familia poderosa. La cineasta, además de hija de Francis Ford Coppola, es sobrina de Gia Coppola, directora de *Palo Alto*, 2010; y hermana de Roman Coppola, guionista y productor de las películas de Wes Anderson, *Viaje a Darjeeling*, 2007 y *Moonrise Kingdom*, 2012. Por su parte, Eleanor Jessie Coppola, madre de Sofia, fue una célebre documentalista, artista y escritora estadounidense.

Pude entender a Antoinette, viniendo de una familia fuerte y teniendo la necesidad de luchar por su propia identidad [...] Cuando leí la biografía, pensé ¡Dios mío, solo tenía catorce años! [...] En mi adolescencia me encantaba el estilo del siglo XVIII de los nuevos románticos. Quería que el personaje estuviera en ese estilo, lo opuesto a una polvorienta versión de la historia [...] En todas mis películas siento que tengo que conectarme fuertemente con el personaje principal (p.13)

Pero, muchos franceses no llegaron a entender el enfoque contemporáneo del film y vivieron la película como la ofensa de una estadounidense que no conocía bien su historia. Hay obras que necesitan tiempo para "crecer fuera del vientre y encontrar la justa compañía" (Cavell, 2003, pp.40-41). Al igual que con el tiempo ha sucedido con *The Virgin Suicides*, los espectadores también han sabido descubrir en el biopic *Marie Antoinette* la crítica a la sociedad de la opulencia de la posmodernidad. Mientras tanto, Sofia Coppola se pierde en los alrededores de París para ser madre y recordarse, cada día, lo que le encantaba hacer películas. *Somewhere*, 2010, *The Bling Ring*, 2013, *The Beguiled*, 2017, *On the Rocks*, 2020 continúan forjando una carrera cinematográfica reconocible.

La última película, por el momento, *Priscilla*, 2023 —basada en el libro *Elvis and Me—*, que concluye la selección de lecturas en el siguiente apartado, tiene similitudes con la historia de Antoinette, pero en Graceland (Toronto) de los años ochenta. La cineasta en este film vuelca tanto su experiencia como se deja llevar por lo que más le fascina: las escenografías, el maquillaje, el vestuario, la utilería, la iluminación y los colores.

Todas las películas, tal como Sofia Coppola cuenta a la periodista, Lynn Hirschberg, comparten lo que más apasiona a la directora: "siempre hay un mundo y siempre hay una chica tratando de navegar por él. Esa es mi intriga" (p.15).

Una vida examinada es, según Paul Ricoeur (1996), una vida purificada o redimida por los efectos catárticos que tienen los relatos sobre uno mismo y los otros. Sofia Coppola reconoce que ha crecido con un "anhelo de privacidad" difícil de lograr desde que llegó a este mundo. Apenas con unos días de vida, es el bebé que aparece en la escena del bautizo de *El Padrino*, una de las películas más emblemáticas de su padre y ha crecido participando en los filmes *La ley de la calle*, 1983), *Los rebeldes*, 1983, *Cotton Club*, 1984, *Peggy Sue se casó*, 1986, *Historias de Nueva York*, 1989 y *El Padrino III*, 1990. Tal vez, esa ansia de intimidad le lleva a elegir a sus protagonistas femeninas como depositarias de sus cuadernos amarillos, del desorden de su estudio y de los secretos que guarda en "los estantes de la memoria y en los templos del armario" (Bachelard, 2000, p.84, en alusión a un verso de Péguy).

Sofia Coppola pertenece a la generación de la *cultura pop*⁴, una promoción de cineastas moldeada por la posmodernidad, la televisión y el optimismo tecnológico que ha incorporado la digitalización en todas las fases de la producción cinematográfica. Pero, al margen del signo generacional, la directora encarna miradas personales y perspectivas de femineidad que respetan el dictado del corazón.

⁴ Prácticas culturales predominantes en un colectivo en un tiempo concreto, en este caso en los años 80 del siglo XX. Incluye series de televisión favoritas, películas, músicas y tendencias que han marcado una determinada época. Una forma creativa de dar cuenta de lo que nos une a los seres humanos. (Coppola, 2023)

Una característica esencial del cine de Sofia Coppola, relacionada con el habitar y la arquitectura es la referencia y notoriedad que conceden sus films a los espacios, a fin de establecer analogías entre el exterior (la ciudad, el barrio, etc.) y la vida interior de los personajes. Aunque volveremos sobre ello en el análisis de las películas objetos de estudio, conviene anticipar la importancia que tiene en el trasunto del film *The Virgin Suicides* que se ambienta en Grosse Pointe, uno de los suburbios de Michigan donde son norma las casas de grandes porches y jardines delanteros. Lo mismo sucede en *Lost In Translation*. Tokio no es un mero escenario, sino una ciudad que mezcla modernidad y tradición y, que, a la vez puede dar la sensación de estar rodeado o solo. La manera de rodar exteriores captura la esencia de la ciudad, iluminando de manera especial momentos cotidianos. La luz de neon y los fríos tonos de las escenas nocturnas de Tokio representan una polaridad con los ambientes oscuros, pero cálidos e íntimos de los protagonistas en el hotel. La arquitectura es una protagonista mas en *Marie Antoinette*, que se graba en el palacio de Versalles, y en la mansión de Graceland de Elvis y Priscilla, ambos son escenarios de lujo, distinción y ostentación.



Fig. 06. Colección de objetos en su despacho.

5. La cultura del dormitorio

La cultura de la habitación constituye un laboratorio antropológico en el desarrollo de la identidad, el sentido de pertenencia, los condicionamientos culturales, sistemas simbólicos de valores, los roles sociales, la transformación de la familia contemporánea y la anticipación de la forma de futuras relaciones reales. Todo ello, a partir de las producciones culturales de las adolescentes en la intimidad del dormitorio. A la idea de descanso del dormitorio se asocia también la privacidad, a diferencia de otros espacios comunes como la cocina y el comedor.

El concepto *bedroom culture* surge en la década de los setenta del siglo XX con McRobbie y Garber (1983), para reivindicar las prácticas o rituales de las adolescentes en la unidad más íntima de la arquitectura como es la habitación y constatar la escasa literatura e investigación al respecto en comparación con los estudios sobre los hábitos de los chicos adolescentes. Ambas autoras, apuntan como posibles explicaciones –tanto de la invisibilidad como de los retratos estereotipados sobre experimentar con el maquillaje o con la ropa, escuchar música, leer revistas o escribir diarios– los sesgos de género en los investigadores o que las chicas puedan ocupar roles estructuralmente diferentes a los de los chicos en las subculturas. (pp.209-210).

Su análisis sugiere que los patrones subculturales son, a grandes rasgos, los mismos para chicos y chicas, sólo que estas últimas son más marginales en todas las dimensiones. En este sentido, señalan:

Puede que la marginalidad de las niñas no sea la mejor forma de representar su posición en las subculturas. La posición de las chicas puede ser no marginal, sino estructuralmente diferente. Pueden ser marginales en las subculturas, no simplemente porque las niñas sean empujadas por el dominio de los varones al margen de cada actividad social, sino porque están centralizadas en un conjunto o gama de actividades diferente. (McRobbie y Garber, 1983, p. 211)

Wulff (1988), otra destacada investigadora de la cultura de la habitación, incide en que el dormitorio es la base de la cultura femenina y es el lugar "para los sueños narcisistas, experimentar con el vestido, los cosméticos y los nuevos bailes

[...] A veces quieren estar solas, otras veces con amigas [...] Sospecho que en los dormitorios de los chicos tienen lugar actividades semejantes" (pp.166-167).

Por su parte, Feixa (2005), experto en la obra de McRobbie y Garber (1983) y de Wulff (1988) ha estudiado la evolución de la *bedroom culture* hasta la actualidad. En este sentido, subraya que en las décadas sesenta y setenta del siglo XX, los jóvenes se apropian de la consigna de Virginia Woolf de disponer de una habitación propia, no tanto por necesidades materiales como por el imperativo simbólico de "dotar de ritos y espacios a un imaginario femenino emergente". Este evolucionará, de forma paulatina, hacia una creciente urgencia por parte de jóvenes de ambos sexos de disponer de espacios no compartidos con los padres (p.11). Según este antropólogo, los jóvenes se apropian emocionalmente de su propia habitación, adornándola con pósteres de actores o grupos musicales favoritos, libros recomendados por amigos y ropa que ayudaba a crear una moda propia (p.13). El símbolo por excelencia de la cultura de la habitación es el diario personal, blindado con llave, candado y mensajes cifrados para ocultar el contenido.

Si a finales de los sesenta, los jóvenes los pósteres se politizan, se incorporan los radiocasetes y tocadiscos y el vestuario se radicaliza, en los setenta, tras la revolución estudiantil de mayo del 69, se abre paso a una privacidad compartida de ambos sexos en pisos de estudiantes o comunes. La urgencia es salir de casa de los padres para construir una nueva privacidad comunitaria. Sin embargo, a partir de los años ochenta hay varios procesos claves: el mercado del ocio, el retorno al refugio de la habitación por la ampliación de la preadolescencia y la obsesión por un espacio autónomo.

Los niños y adolescentes tienen cada vez más recursos económicos, transferidos por sus padres y, por otro lado, porque la ciudad es cada vez más inaccesible, redescubren las culturas de la habitación de generaciones anteriores. En estos espacios se concentran: juegos, cómics, revistas de música, fotografías o pósteres de cine" (Feixa, 2005, pp.13-14).

En la última década, este lugar de la feminidad se ha convertido en reducto y laboratorio de una cultura juvenil indelible de la cultura digital que hace

posible los contactos reales y virtuales desde la habitación. La cultura digital influye en la cultura de la habitación, desdibujando la frontera que diferencia lo privado y lo público. Al respecto, Roland Barthes (1990) define la esfera privada como "esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto" (p.48). Y Han (2019), considera que, desde esta perspectiva, es posible decir que, actualmente, no hay ninguna esfera privada, "pues no hay ninguna esfera donde yo no sea ninguna imagen, donde no haya ninguna cámara. El ojo mismo hace imágenes". (p.15).

Ahora, lo que se trata es de ver es cómo el cine de Sofia Coppola ilumina esa poética de lo cotidiano que constituye la *bedroom culture* y el espacio arquitectónico íntimo con los recursos propios del séptimo arte: estilos, formas, dimensiones, colores, iluminación o encuadres.



Fig. 07. Sofia Coppola en el rodaje de *The Virgin Suicides*.

Creo que el mejor cine es el cine con imágenes y no con palabras. Esa es la forma más pura. El cine más poderoso que he visto ha sido aquel que son solo grandes imágenes. El truco: tratar de contarlos cinematográficamente. Y eso es lo que hace que configurar una escena y planearla sea muy difícil. (Coppola, 2023 p.374)

La reflexión de Sofia Coppola conecta con la ontología y el fundamento fotográfico del cine que confieren a la última de las bellas artes ser imagen de la realidad (Bazin, 1990). "La imagen no cuenta, en principio, por lo que añade a la realidad, sino por lo que revela en ella" (p.12). Con Mercedes Miguel (2018), en la naturaleza del cine hay una poética inmersa y una vocación integradora que "emerge del encuentro entre el lenguaje y la realidad, produciendo un nuevo significado, de lo conocido nace lo desconocido" (p.240). Para Bachelard (2000), la comunicabilidad de una imagen, adquiere su más alto significado ontológico cuando surge como un producto directo del corazón, del ser de la persona captada en su actualidad.

A través de la imagen, Sofia Coppola construye un estilo propio sobre la cultura del dormitorio que se puede distinguir en las cuatro películas que son estudio de caso. El linaje cinematográfico, la formación y habilidades fotográficas, así como sus conexiones con el mundo de la moda y el diseño influyen en que sus encuadres estén dirigidos estratégicamente a enfatizar los sentimientos, emociones y experiencias vitales de sus personajes femeninos. Todo esto se percibe en su fascinación por el simbolismo de su cine en las habitaciones de *ellas*.

Pintarse los labios, tumbarse en la cama, leer, escribir un diario, acumular fotografías, autorretratos dibujados, notas con mensajes en clave, escuchar la música favorita, decorar la habitación con determinados objetos o mirar tras la ventana son rituales simbólicos que constituyen propiamente "el proceso de instalación en un hogar" (Gadamer, 1991p.114). Para Han (2022), los rituales transforman el estar en el mundo en un "estar en casa" como un lugar fiable. En este no hay tiempo perdido, sino construcción y sentido. La repetición es el rasgo esencial de los rituales y se distingue de la rutina por "su capacidad para generar intensidad y comunidad" (p.20).

Por ejemplo, en *Marie Antoinette* se puede distinguir con claridad el ritual de lo rutinario. Cuando sus damas, cada mañana, la desnudan, a la vista de todas y sin el menor pudor para vestirla con ropas que ella ni siquiera elige, hay rutina. Pero, cuando Antoinette se refugia en la granja una vez es madre y juega a ser campesina con su hija y algunas damas, hay ritual. Estos actos simbólicos, son como una caja de resonancia y un presente vivo (pp. 24-25).

A continuación, se han seleccionado cuatro rituales de la cultura de la habitación de ellas que tienen que ver con el interés del cine por representar la realidad, aunque sea un formato de ficción. Esto permite que veamos las películas como vidas que pueden ser imitadas. Así, pintarse los labios, escribir un diario, mirar por la ventana o las posibilidades expresivas de los pies son cuatro aspectos que se han elegido porque se repiten en todos los films y remiten a la encarnación de los personajes de ficción (rostreidad y corporalidad) y a hábitos en los que nos podemos reconocer. También están relacionados con cuestiones antropológicas trascendentes reflejadas en la cultura de la habitación como la construcción de la identidad y la pertenencia. La posibilidad de filmar distintas perspectivas del rostro humano y aproximarse a la distancia íntima del primer plano es una característica distintiva del medio cinematográfico. Por otra parte, escribir un diario guarda una relación esencial con la construcción de la identidad, la narratividad y el tiempo en su sentido cambiante y variable que son componentes de la ontología del cine. Estas acciones simbólicas se repiten en todos los films de estudio. En este apartado se incluye un comentario comparativo de cómo se concreta cada práctica en las distintas películas. Por ello, en el siguiente capítulo del trabajo correspondiente a las lecturas pormenorizadas de las películas no se abundará en lo ya comentado, para evitar la repetición. Se incidirá en aspectos particularizados que caracterizan a cada película.



Fig. 08. *Marie Antoinette* (2006). Fotograma. Las damas vistiendo, como cada día, a Antoinette.



Fig.09. *Lost In Translation* (2003). Fotograma. Primera vez que Charlotte se mira en el espejo.

5.1. Pintarse los labios

Es común a los cuatro filmes de estudio, que ellas se pinten los labios, con un significado que va más allá de una feminidad y sofisticación convencionales. A la luz de los indicios que ofrece Sofia Coppola en entrevistas y en su propio libro, este acto podría interpretarse como un emblema y autoafirmación audaz de individualidad, rebeldía y empoderamiento. No resulta forzado extender ese significado a los rituales de pintarse las uñas de los pies y de las manos. Aunque, en el rostro cobra una expresividad mayor de autoreconocimiento al mirarse al espejo.

En *The Virgin Suicides*, la barra de labios de una de las hermanas Lisbon tiene la función de fetiche para Paul, uno de los protagonistas masculinos adolescentes del film. Al oler el pintalabios, este fantasea con la imagen de Lux. Para Charlotte de *Lost in Translation* y para Priscilla, maquillar los labios sí podría interpretarse como signo de autoafirmación y reivindicación del yo. Resulta significativo que Antoinette no se maquille. A la protagonista la maquillan las damas que están a su servicio. Es una cara pintada de forma exagerada, a modo de máscara, que más que implicar rebeldía o resaltar alguna parte del rostro, lo oculta.



Fig.10 *Priscilla* (2023). Primeros fotogramas del film.



Figs.11 y 12. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Bonnie Lisbon pintándose los labios y Paul evoca inconscientemente al oler el pintalabios a Lux.

5.2.El diario personal

Escribir un diario personal en el espacio del dormitorio, puede ser refugio en etapas de incertidumbre. Carles Freixas (1996) destaca que en el diario íntimo predomina lo afectivo, se presenta fechado y enraizado en la vida cotidiana y da cuenta de las expresiones más recónditas de la persona. No hay afanes literarios, sino deseo de hacerse inteligible a una misma a partir de la narración. Nota Catelli (1996) se refiere explícitamente al diario como una posición femenina. Los personajes de Cecilia, Charlotte y Priscila aparecen en distintas escenas escribiendo en su diario personal. Lo revelador que puede llevar a contener este tipo de cuadernos cobra particular importancia en la película *The Virgin Suicides* cuando los chicos adolescentes, tras el suicidio de Cecilia consiguen su diario de esta. Ellos se reúnen secretamente para leer lo que la pequeña Lisbon escribía a fin de descifrar y encontrar un sentido a la tragedia del suicidio de las cinco hermanas.



Fig.13. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. El diario íntimo de Cecilia en manos de los chicos.



Fig.14. *Lost In Translation* (2003). Fotograma. Charlotte mira su álbum de recuerdos en la cama.



Fig.15. *Priscilla* (2023). Fotograma. La protagonista escribe una carta a Elvis.

5.3. Mirar por la ventana

La iconografía de la mujer que mira absorta por la ventana es uno de los recursos más utilizados por el cine y también forma parte del sello autoral de Sofia Coppola. Bastida (1996) habla de mujeres absorbidas y concentradas en sí mismas. En ese contexto, la ventana actúa como límite y contribuye a intensificar la tensión psicológica de la escena. En algunas ocasiones es una metáfora del aburrimiento y, en otras parece que las protagonistas están a la espera de que surja algo nuevo, según un estudio de Esther Marín (2024).

Jordi Balló y Alain Bergala (2016) y Xavier Pérez (2016) interpretan este marco dentro del marco, como un momento pregnante con una carga propia que puede concretarse y sobre la que es posible teorizar por los matices propios de la relación entre la ficción, la mujer y los límites condicionantes. Betty Friedan (1963) en su obra *Mística de la feminidad* alude al malestar sin nombre que sufren las mujeres en el ámbito doméstico. La perspectiva psicoanalítica de Laura Mulvey o la semiótica de Teresa de Lauretis pueden iluminar la tensión opresión—emancipación. Encontramos ejemplos de esta idea en obras donde se retrata la figura femenina solitaria mirando por la ventana desde Edward Hopper a Johannes Vermeer o Dalí que expresan esas ansias de huida codificadas en la mujer. Concretamente, en *The Virgin Suicides*, Sofia Coppola nos sitúa ante la ventana de la habitación como espacio confinado de las cinco hermanas que despierta la curiosidad de los chicos adolescentes, mientras infantiliza e impide el proceso de crecimiento de las protagonistas. Por el contrario, en *Lost In Translation*, Sofia Coppola filma con su cámara cómo mira Charlotte desde la venta del hotel las vistas de Tokio con un sentido de espera de novedad que, como veremos, acabará concretándose en una visión emancipadora. Esto también sucede en *Priscilla*. En este contexto, una de las representaciones que tiene mucho que ver con los roles impuestos por una cultura patriarcal, ha acabado siendo semilla, a través de la imaginación y de la vida interior del yo femenino, de creatividad para liberarse de formas de dominación masculina. Martin Gaité (1982) en su obra *De tu ventana a la mía* afirma de forma penetrante: "nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca a una ventana ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos". La ventana es un elemento arquitectónico que,

puede hacer de frontera entre lo público y lo privado, o, por el contrario diluir esa separación. En las películas de Coppola podemos encontrar ambas posibilidades. No miran igual por la ventana las hermanas Lisbon recluidas en su habitación en *The Virgin Suicides* que Charlotte en *Lost In Translation*. Eusebio Alonso (2017) destaca que la ventana y sus diferentes versiones y escalas son "expresión del juego dialéctico en las relaciones sociales y de las relaciones entre la habitación, la casa, como expresión mínima del espacio humano y la ciudad como organización máxima del espacio social" (p.368). En su ensayo "Ventanas en el cine, el arte y la arquitectura. Miradas, relaciones e informaciones" reflexiona sobre la intersección entre el espacio interior y el exterior que "en su ámbito social y político, remite al diálogo entre el espacio privado y el público" (p.368). La ventana, según Alonso, también incorpora una reflexión crítica sobre "la evolución social y las nuevas relaciones espaciales y temporales de la contemporaneidad". Por tanto, independientemente de ser un elemento que permite mirar hacia el otro lado, iluminar, dar color, enmarcar un paisaje o enfocar una escena, "la ventana se ha utilizado como una 'interfaz' que establece relaciones espaciales y temporales, subraya o desarma jerarquías sociales y espaciales, así como transfiere información más allá de nuestros propios cuerpos" (p.359). En cualquier caso, el cine, nos ofrece una mirada sobre este elemento arquitectónico que va mucho más allá de la mera resolución de un problema de falta de luz o ventilación. Quizá, desde una poética de lo cotidiano, de la que el cine es experto el gran atractivo de la ventana es que ha acompañado fielmente a generaciones de nostálgicos, melancólicos, enamorados y solos. Bachelard (2000) alude a una antropología de la imaginación, a partir de la dialéctica del sí y el no, el dentro y fuera, lo abierto y lo cerrado, pares de íntimos que bien pueden aplicarse al mito de la ventana que enfrenta al ser del hombre con el ser del mundo. "Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas [...] dos íntimos están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados (p.118-189). Es más, el autor se refiere expresamente a la ventana a propósito de un verso de Rilke: "Oh noche sin objetos. Oh ventana sorda a lo de fuera" (p.199)



Fig.16. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Las hermanas Lisbon encerradas por su madre.



Fig. 17. *Lost In Translation* (2003). Fotograma. Charlotte mira las vistas de Tokio.

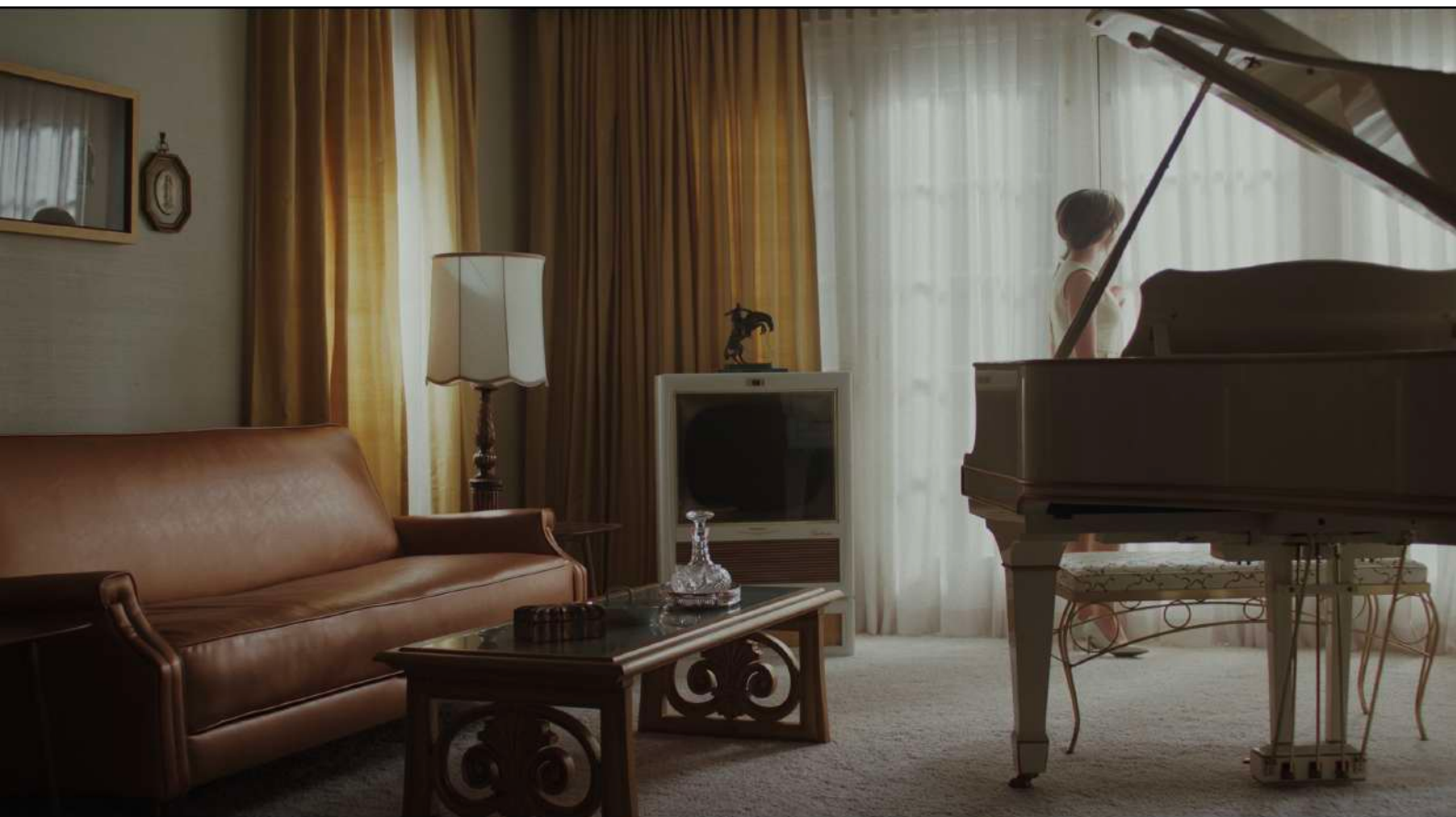


Fig. 18. *Priscilla* (2023). Fotograma. La protagonista mira tras la ventana mientras espera la llegada de Elvis.



Fig.19. *Marie Antoinette* (2006). Fotograma. La protagonista sale al gran balcón de su habitación en Versailles.



Fig. 20. *Priscilla* (2023). Fotograma del arranque del film..

5.4. La corporalidad centrada en los pies

En el cine de Sofía Coppola no pasa desapercibida su fascinación por el potencial simbólico y no solo funcional de los pies. La cámara de la cineasta parece descubrir en esta parte de la anatomía posibilidades expresivas relacionadas con la personalidad de sus protagonistas femeninas y con su mundo interior. Concepción De la Peña (2018) desvela que la disposición y el movimiento de los pies conforman un universo de códigos y claves de identidad que ubican a la persona en contacto con la tierra, en el tiempo, en el lugar, hablan sobre esta y contribuyen a tematizar si están desnudos, calzados o se descalzan, qué pisan y qué hay junto a ellos. La historiadora del arte, también advierte en torno a una semiótica del calzado que denota la clase social en función del color y de los tacones que elevan y diferencian (p.73).

Los siguientes fotogramas denotan la atracción de la cámara de Sofia Coppola hacia los pies de ellas. Descalzos parecen ensalzar la feminidad más desnuda y mostrar formas de habitar relacionadas con la apropiación del lugar, momentos de descanso y de relación íntima con el espacio que pisan o en el que descansan. La desnudez compartida de los pies podría desvelar instantes de confianza, amistad compartida e incluso adquirir cierta connotación sexual o anhelo de

contacto cuando se aproximan o se tocan con otros pies. En *Lost In Translation*, Coppola capta el momento sutil en el que Bob acaricia el pie descalzo de Charlotte. Un gesto sin palabras que retrata que la distancia entre ellos se ha desvanecido. Es un acto de apertura de apertura para ambos protagonistas.

Por otro lado, a la conclusión a la que llega De la Peña sobre la vinculación entre los tacones con la elevación y la diferencia social habría que añadir el significado genuino que esto tiene en Sofia Coppola. En la cineasta, también cabría una interpretación ligada a mostrar las posibilidades expresivas de esta parte de la anatomía con la simulación de adultez. De hecho, es muy común en edades infantiles y adolescentes calzarse los zapatos de tacón de las madres para imaginarse o proyectarse en una edad futura. Concretamente, tanto *Marie Antoinette* como *Priscilla* tienen una gran colección de tacones en un momento en el que ambas son sacadas prematuramente de la adolescencia. Una para ser reina de Francia y la otra por ser la novia de Elvis.

Por tanto, los pies tendrían una capacidad para significar un lenguaje propio de la persona en relación consigo misma, con el mundo y con los otros. Ricardo Yepes y Javier Aranguren (1999) subrayan que la persona expresa y manifiesta su intimidad a través del cuerpo que es condición de posibilidad de la manifestación humana. Humberto Beck (2022) trae a colación la poética del lugar desarrollada por el arquitecto mejicano de origen suizo, Jean Robert. Este considera que las particulares raíces de la voluntad de arraigo son los pies a los que atribuye un poder poético y subversivo. A estos se refiere, precisamente, como las "raíces móviles".



Fig. 21. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Las hermanas Lisbon en la habitación.



Fig. 22. *Lost In Translation* (2003). Fotograma. Momento del contacto sutil del pie de Charlotte con la mano de Bob.



Fig. 23. *Marie Antoinette* (2006). Fotograma. El calzado en *Marie Antoinette* como símbolo de distinción social. El orden y el desorden también pueden tener relación con la inestabilidad emocional de Marie Antoinette, reflejando la tensión dentro-fuera.

6. Lecturas de las habitaciones de *ellas*

En este capítulo del trabajo, se defiende la tesis de que el universo simbólico de las habitaciones de ellas en el cine de Sofia Coppola desvela una forma de habitar el espacio con una potencia transformadora en las protagonistas. Los valores oníricos asociados al dormitorio configuran un proceso que va de la conciencia cerrada en sí misma al nacimiento de una nueva mujer. En los films que constituyen los casos de estudio, las protagonistas son adolescentes y jóvenes desbordadas por situaciones sobrevenidas que no pueden gestionar. La posibilidad o no de evolución de madurez en el personaje relacionado con el cosmos de la habitación que atrapa a Sofia Coppola se analiza de forma particularizada en cada uno de los largometrajes.

Las lecturas de las películas están relacionadas con la cultura femenina de la habitación, explicada anteriormente, conceptos de una poética de lo cotidiano y cómo los recursos propios del cine iluminan este espacio arquitectónico asociado a la idea de intimidad y privacidad.

Figs. 24, 25, 26 y 27. En orden
aparición: *The Virgin Suicides* (1999),
Lost In Translation (2003), *Marie
Antoinette* (2006) y *Priscilla* (2023).
Fotogramas. Las habitaciones de ellas.





Fig. 28. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Rótulo de la película.

The Virgin Suicides, 1999. Escrito y dirigido por Sofia Coppola

Estados Unidos

1h 37m

Drama Romántico

American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions

Equipo técnico		Reparto	
Fotografía	Edward Lachman	Lux Lisbon	Kristen Dunst
Diseño de Producción	Jasna Stefanovic	Trip Fontaine	Josh Hartnett
Diseño de Vestuario	Nancy Steiner	Mrs Lisbon	Kathleen Turner
Montador	Melissa Kent	Cecilia Lisbon	Hanna Hall
	James Lyons	Mary Lisbon	A.J. Cook
Producido por	Chris Hanley	Bonnie Lisbon	Chelse Swain
	Julie Costanzo	Therese Lisbon	Leslie Hayman
	Dan Halsted		
	Francis Ford Coppola		

Guion basado en la novela homónima de Jeffrey Eugenides

Sinopsis

Las hermanas Lisbon, cinco adolescentes entre trece y diecisiete años, se suicidan como única salida a la falta de comunicación paterno-filial y el férreo control de una madre, católica ferviente y castrante que acaba encerrándolas en la habitación con la excusa de protegerlas del mundo y de los otros —en este caso, de los chicos— en un momento de despertar sexual.

6.1. *The Virgin Suicides*. El nido, la concha y la celda

Bachelard (2000) afirma que los nidos y las conchas trasponen la función de habitar con intimidades quiméricas, aéreas, en el caso del nido en el árbol y el símbolo de una vida incrustada, en el caso de la cobertura rígida que protege a algunas especies. Ambas categorías, suscitan ensueños de refugio ligados al instinto de permanecer ocultos o escondidos como una forma de defenderse de supuestas amenazas externas. Pero, el propio filósofo, en su *Poética del espacio* cuestiona que las sensaciones y valores implícitos en esas formas de habitar puedan albergar funciones, valores positivos o ser referentes para la vida humana.

La película *The Virgin Suicides*, 1999 de Sofia Coppola, confirma estas dudas. La quimera del refugio adopta, en este caso, una forma dramática que conecta con la escasez de espacio y un aislamiento que infantiliza a las protagonistas adolescentes de entre trece y diecisiete años, las asfixia y les imposibilita desplegar una madurez a espaldas del mundo y la vinculación con los otros. En el film de Coppola, los cuartos de las chicas son escenarios en los que éstas, teóricamente, gozan de privacidad para desplegar su identidad con rituales propios como escribir un diario personal, escuchar música, hablar entre ellas, maquillarse, probarse ropa o pintarse las uñas. Sin embargo, en la práctica, el nido perfecto o el supuesto paraíso de la familia Lisbon se desmorona con el primer intento de suicidio de la más joven de las hermanas, Cecilia, con trece años.

La falta de comunicación paterno-filial y, especialmente, el férreo control de una madre sobreprotectora, castrante e influenciada por estrictas creencias religiosas hace imposible el rito de paso hacia la madurez viviendo experiencias propia de la edad en un momento de despertar sexual. El idílico nido o la concha protectora que simbolizaría oníricamente la casa, de acuerdo con las categorías de Bachelard, acaba convirtiéndose en una celda.

Tras el primer intento de suicidio de Cecilia, los padres, siguiendo el consejo del psiquiatra, invitan a cenar a Paul, un compañero del colegio de sus hijas que será quien nos permita acceder a la habitación de la hermana más pequeña con el pretexto de ir al cuarto de baño. "Una puerta es simultáneamente una señal de

parada y de invitación" (Pallasmaa, 2016, p.103). La puerta al dormitorio de Cecilia ya anuncia un universo marcadamente influenciado por la religiosidad fanática de la madre que se confirmará, inmediatamente después, en cuanto Paul accede al interior del cuarto. La simbología se condensa en un interior abigarrado con atrapasueños colgantes, velas, candelabros, una pequeña virgen iluminada en la mesita de noche, una cama con dosel y una abundante colección de estampas religiosas repartidas. Paul expresará, posteriormente, a sus amigos la sorpresa y la extraña sensación que tuvo al entrar en la habitación de Cecilia, sorteando los peluches, las braguitas y la ropa tirada en el suelo junto a estampas de la Virgen y algún crucifijo. Los objetos que se acumulan en su habitación escenifican el conflicto interior de la niña entre las creencias de la madre y sus propias curiosidades y deseos. Los símbolos religiosos se mezclan con un universo esotérico (cartas de tarot, velas rojas, signos astrales...).

La adolescente logrará suicidarse en un segundo intento, arrojándose por la ventana de su habitación. Sofia Coppola filma la tragedia en un plano general desde el exterior de la casa donde podemos ver la ventana de su cuarto abierta y el cuerpo de Cecilia atravesado por la valla del jardín.



Fig. 29. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. La ventana abierta de la habitación de Cecilia Lisbon ofrece indicios del suicidio.

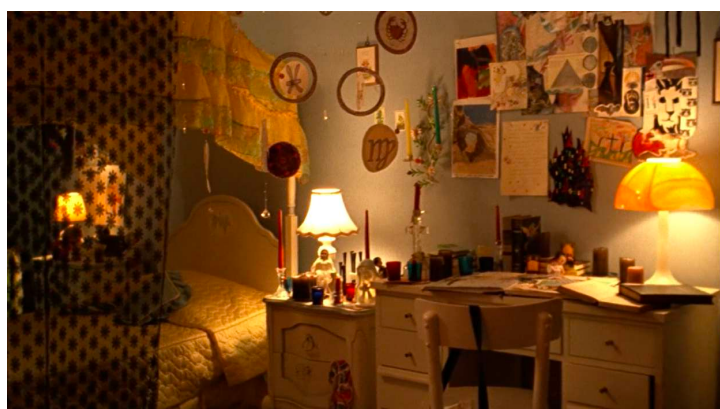
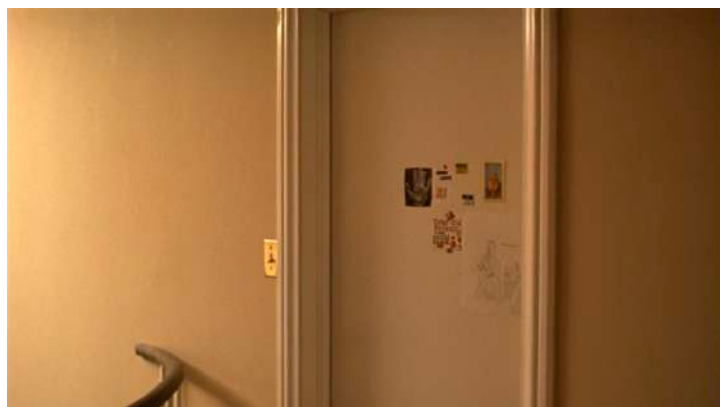


Fig. 30. *The Virgin Suicides* (1999). Serie de fotogramas en los que, a través de Paul, entramos a la habitación de Cecilia Lisbon. Coppola filma con detalle y un ritmo pausado la aproximación del adolescente a la puerta. La cineasta realiza un paneo que permite tener una perspectiva general del cuarto para detenerse, posteriormente, en algunos objetos.

La fascinación de los chicos adolescentes por la belleza de las hermanas Lisbon y la curiosidad por conocer las razones del trágico suceso les anima a coleccionar objetos de las habitaciones de las chicas, como el diario de Cecilia, postales, pequeñas fotos de ellas, estampas o lápices de ojos. El dormitorio de ellos confirma las tesis de McRobbie y Gerber (1983) de que sus habitaciones siguen patrones culturales iguales que los de las chicas. Aunque, las actividades realizadas, en este espacio arquitectónico íntimo, puedan diferenciarse. En cualquier caso los dormitorios de ellos y de ellas constituyen un laboratorio antropológico de búsqueda de sentido, identidad y pertenencia. A través del cuaderno secreto de la pequeña Lisbon, los adolescentes confiesan, en calidad de narradores omniscientes:

Supimos lo que era ser una chica y cómo serlo te hacía soñar y saber qué colores combinaban bien (...) Supimos que las chicas eran mujeres disfrazadas que entendían el amor e incluso la muerte (...) Lo sabían todo sobre nosotros y nosotros nada sobre ellas.

En los días siguientes a la muerte de Cecilia, los miembros de la familia Lisbon vive el duelo de distinta forma en el interior de la casa. Mientras el padre se dedica a ver deportes en la televisión, la madre se aísla en el cuarto y las hermanas optan por agazaparse, en expresión de Bachelard.



Fig. 31. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. La Sra.Lisbon aislada en su cuarto tras el suicidio de Cecilia.



Fig. 32. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. El dormitorio donde los adolescentes se reúnen para hablar sobre las hermanas Lisbon.



Fig. 33. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Fotografía que realiza el padre a sus hijas antes de ir al baile del instituto.

Como en los nidos y en las conchas nos hacemos pequeños (...) agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Solo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse (...) la dialéctica de lo pequeño y de lo grande bajo los signos de la Miniatura y de la Inmensidad. (Bachelard, 2000, p.24)

Otro aspecto importante que resalta Sofia Coppola con su cámara tiene que ver con el baile de fin de curso del instituto. Para obtener el permiso de la madre, el padre se compromete a vigilar a las hijas. Es un momento clave para entender cómo ve la Sra. Lisbon a sus adolescentes. No solo las viste igual, sino que las chicas han interiorizado también la perspectiva de la madre que no distingue a cada una en su singularidad al mirarse todas en el mismo espejo.

La desobediencia de Lux que pasa la noche con un chico y no regresa a casa hasta la mañana siguiente desata la ira de la madre que las recluye a todas en su habitación, les prohíbe ir al instituto y las aísla de todo contacto exterior. Además la señora Lisbon obliga a Lux a quemar todos sus vinilos de rock.

Con Josep Maria Esquirol (2017), "quien no saliese del recogimiento de la casa enfermaría y perdería el mundo" porque la morada y la habitación también es un movimiento de ida y vuelta (p25). La desvitalización de las adolescentes es directamente proporcional a los días de encierro. "Me estoy ahogando", dice una



Fig.34. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Las hermanas Lisbon mirándose en el mismo espejo.

de las hermanas. Pero la respuesta de la madre es la propia del nido y de la concha como trampa: "Aquí, estáis a salvo". El poco oxígeno que reciben las jóvenes, tiene que ver con los momentos robados en los que el grupo de chicos adolescentes —que saben de las condiciones de su encierro por señales que ellas les transmiten a escondidas— realizan breves llamadas telefónicas para que puedan escuchar sus vinilos favoritos.

La madre solo rompe el aislamiento para que protesten por la poda de un olmo frente a la casa. La tala de ese árbol es metafórica y remite a la pérdida vital de las chicas.

En las adolescentes, no es posible el tránsito hacia la madurez y el aislamiento les conduce a contemplar el suicidio como única vía de escape. Solo al final, en la forma en la que cada una elige quitarse la vida se puede apreciar la individualidad que permanece oculta a lo largo del film porque la madre las trata como si fueran una única persona. "Mary metió la cabeza en el horno. Bonnie se ahorcó. Theresa se atiborró de somníferos y Lux, la última en quitarse la vida lo hizo en el garaje dentro del coche". Las últimas palabras de la madre fueron "a ninguna de mis hijas les faltó amor. Nuestra casa estaba llena de amor. Nunca comprendí por qué".

Por otro lado, el suburbio de Michigan en el que se desarrolla la trama —el barrio Grosse Pointe— adquiere una notoriedad premeditada por la propia cineasta, a fin de establecer analogías entre el interior de la casa de la familia Lisbon, la vida de las adolescentes y lo que sucede en el exterior. La arquitectura de las casas se caracterizan por los grandes porches y jardines delanteros. El dramático acontecimiento no deja huella emocional en el barrio. Incluso los adolescentes, que actúan como narradores, se sorprenden de que la vida en Grosse Pointe continúe como si no hubiera pasado nada. Sofia Coppola apunta a una superficialidad en la vida del barrio que tiene su correlación con la vacuidad con las que se relacionan también los Lisbon. Un detalle en el que se puede preciar la preocupación por el estatus social, es en la fiesta organizada por la madre en la que invita a los chicos adolescentes y cubren con pulseras las marcas en las muñecas de Cecilia para ocultar su reciente y primer intento fracasado de suicidio.

Otro aspecto al que no se puede dejar de hacer referencia es el recurso visual que utiliza la cineasta para remarcar el paso del tiempo. Coppola filma la casa de la familia Lisbon desde el exterior utilizando la potencia de la luz solar. Podemos ver cómo se hace de día y de noche y, a su vez, cómo se encienden y se apagan las luces del interior de la casa. Todo ello, contribuye a imprimir un ritmo lento a la narración. Aumenta la vivencia claustrofóbica que sufren las adolescentes encerradas. Los juegos de luces, asociados al tiempo y el momento de la narración, son un sello indeleble del cine de Sofia Coppola. Se trata de un juego de luces y sombras que podemos apreciar en todos los filmes, en el siguiente, *Lost In Translation*, como veremos, la luz remarca los contrastes entre Tokio de día y de noche y los interiores del hotel Park Hyatt.



Figs. 35. *The Virgin Suicides* (1999). Colección de fotogramas que muestran el día a día del barrio antes y después del suceso trágico de la familia Lisbon. Nada cambia en una sociedad convencional y artificial.



Figs. 36. *The Virgin Suicides* (1999). Colección de fotogramas que capta las niñas en su habitación que ha dejado de ser un lugar de ensoñación.

Figs. 37. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Sofia Coppola como recurso visual utiliza la potencia expresiva de la luz para remarcar el paso del tiempo.





Figs. 38. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma.
La casa de la familia Lisbon completamente vacía.



Fig. 39. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Las hermanas Lisbon luchan por defender la naturaleza ligada al medioambiente como metáfora de lo natural en lo humano. Que no se tale el olmo reivindica también que una sociedad convencional y artificial no puede su naturaleza vital.



Figs. 40. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma. Los chicos y las niñas Lisbon escuchando música juntos a través del teléfono.





Fig. 41. *The Virgin Suicides* (1999). Fotograma final. El olmo de la casa de la familia Lisbon talado. La muerte del árbol coincide con la ausencia de vida en la casa.





Fig. 42. *Lost In Traslation* (2003). Fotograma. Rótulo de la película.

Lost In Traslation, 2003. Escrito y dirigido por Sofia Coppola

Coproducción Japón y Estados Unidos

1h 42m

Comedia-Drama

Equipo técnico		Reparto	
Fotografía	Lance Acord	Charlotte	Scarlett Johansson
Diseño de Producción	K.K. Barrett	Bob Harris	Bill Murray
	Anne Ross	John	Giovanni Ribisi
Diseño de Vestuario	Nancy Steiner	Kelly	Anna Faris
Montador	Sarah Flack		
Producido por	Ross Katz		

Focus Features, Tohokushinsha Film Corporation, American Zoetrope, Elemental Films

Sinopsis

Bob y Charlotte se conocen en un hotel de Tokio, donde se encuentran de paso. Él, un actor en decadencia y en plena crisis existencial, está haciendo una campaña publicitaria de whisky japonés. Ella, una joven casada, se aburre en la habitación, mientras su marido trabaja en reportaje fotográfico. Los días juntos y compartir sus dudas existenciales, a la vez que exploran la ciudad, transformará sus vidas.



Fig. 43. Coppola se inspira en las pinturas de John Kacere para el arranque del fil de *Lost In Translation*.

6.2. *Lost In Translation*. Un paisaje doméstico efímero

En todos los sitios encontramos gente que lleva reloj, pero es muy raro encontrar gente que lleve brújula. Necesitamos saber la hora en todo momento (...) pero nunca nos preguntamos dónde estamos. Creemos saberlo: estoy en mi casa, en la oficina, en el metro, en la calle... (Perec, 2007, p.127).

La incisiva reflexión de Georges Perec en su obra *Especies de espacios* resulta particularmente oportuna como punto de partida del análisis de la cinta de Sofia Coppola *Lost In Translation*, 2003 porque la pregunta ¿dónde estoy? es lo que tiene en vilo a Bob (Bill Murray) y a Charlotte (Scarlett Johansson). Ambos saben que están en Tokio y achacan al *jet lag* la causa de su insomnio, pero lo que no tienen tan claro es ¿quiénes son? Y esta es la búsqueda a la que invita el inquietante ¿dónde estoy? que no remite solo al espacio físico —aunque este no puede ignorarse—, sino de una forma más honda a la situación en la propia vida, la de cada uno. La pregunta de tono existencial está ligada a la búsqueda de sentido y a la identidad de dos personas en la ficción que, de entrada, solo tienen en común dos cosas: el hotel Park Hyatt de Tokio y haber dejado de soñar. Ambas están estrechamente relacionadas con formas de habitar el espacio y la vida propia. Bob, un actor en declive, está en Tokio para protagonizar una campaña

publicitaria de whisky japonés y Charlotte ha viajado al país nipón para acompañar a su esposo al que han encargado un reportaje fotográfico.

Esta *lectura* se centra en advertir cómo Sofia Coppola plasma visualmente, a través del espacio fílmico, las dinámicas de relación con los espacios, entre los propios protagonistas, así como explora lo doméstico en las formas de habitar los lugares concretos del hotel, la ciudad y la habitación de Charlotte. En particular, interesa cómo entreteje la influencia de la combinación de los tres en la transformación de la identidad de ella. Lo efímero, a modo de paisaje, se cierne en la visita a la ciudad de Tokio, en el vínculo amistoso que crean Bob y Charlotte y en el modo de estancia.

“El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo” (Perec, 2007, p.139). El primer espacio que trata de conquistar Charlotte es la habitación, como umbral y una cierta promesa de hogar. Ella adquiere un protagonismo progresivo en el dormitorio. Se pinta los labios, se recoge el pelo, esparce objetos personales por la habitación, teje una bufanda, decora parte del cuarto con flores de cerezo artificiales y mira las vistas de Tokio desde el panorámico ventanal del hotel Park Hyatt, en una actitud reflexiva, como si esperase una señal, que ocurriera algo. En algunas ocasiones, revisa un pequeño álbum de fotos y, en otras, escucha un CD de filosofía sobre la búsqueda del alma y cómo encontrar la verdadera vocación que ofrece pistas concretas sobre el momento de confusión vital de Charlotte. Todos estos son rituales propios de la cultura de la habitación como lugar de búsqueda de orientación y sentido vital. Sin embargo, Bob, no necesita desplegar estas prácticas culturales en la habitación porque no es un adolescente como el grupo de chicos de *The Virgin Suicides*, estos rituales están conectados a un momento concreto del desarrollo vital, Bob es un hombre maduro. Por ello, se relaciona con este espacio arquitectónico de forma distinta.

Según Pallasmaa (2016), una habitación de hotel anónima se personaliza inmediatamente y se toma posesión de ella “al marcar sutilmente el territorio, colocando ropa, libros y objetos o deshaciendo la cama” (p.25).



Figs. 44. *Lost In Translation* (2003). Fotograma.
Tumbarse en la cama es un ritual de la cultura de la habitación. Tiene que ver con el descansar pero también con dejar volar la imaginación o reflexionar.



Fig. 45. *Lost In Translation* (2003). Fotograma. La protagonista decora su cuarto tratando de conquistar el espacio del dormitorio.

Se trata de un proceso que revela la personalidad y los hábitos del habitante a partir de entremezclarse con el material habitado en una suerte de adaptación gradual, creando una lógica interna de hogar (Benjamin, 2005).

El hotel presenta un desafío para explorar lo doméstico, según Castillo (2015) por la condición de temporalidad y expresar categorías diferentes a las tradicionalmente relacionadas con el hogar y con una idea de hospedaje y acogida más familiar y humanizada. Si acaso, este espacio encaja mejor con el concepto de no lugar de Augé (1998), en referencia a ámbitos no funcionales que facilitan más el uso solitario e individualizado que las relaciones personales. Otras características de los no lugares son las señales que están más dirigidas a orientar las conductas como "inserte su tarjeta" o "prohibido el paso", y la ausencia de historia puesto que son instalaciones que responden a los fines para los que han sido diseñadas y construidas. Por tanto, como subraya Augé, no son depositarias de memoria colectiva como, por ejemplo, una casa natal. Es esta impersonalidad lo que proyecta al repliegue en uno mismo y acentúa la tendencia a la soledad y el anonimato.

En el hotel del film estos no lugares se podrían concretar con mayor claridad en los vestíbulos, los pasillos largos, la sauna, la piscina o el gimnasio. Y, además del propio hotel en una ciudad de casi 14 millones de habitantes. Cuando Charlotte hace suyo el dormitorio, pero sigue sin conciliar el sueño, el bar, una zona más propicia al encuentro, será el espacio donde ella y Bob hablan por primera vez sobre el *jet lag* compartido.

Conquistado el dormitorio, Charlotte pasa a la apropiación de la ciudad. Su primera inmersión resulta frustrante por la inmensidad de Tokio, densamente poblada y reflejo de contrastes entre un consumismo más salvaje y la espiritualidad de los templos y jardines. Pero, en su desencanto pesa más el sentimiento de pérdida y vacío interior que ha sentido en contacto con la ciudad. De vuelta al hotel, llama a una amiga de Nueva York para compartir su pesar por haber visto una boda y no emocionarse, si bien no obtiene la empatía y el sosiego que esperaba.

La dinámica de relación con la ciudad es radicalmente distinta cuando ella recorre las calles de Tokio con Bob, a medida que crece la confianza y la amistad entre



Figs. 46. *Lost In Translation* (2003). Fotograma. Planos generales de la habitación del hotel Park Hyatt de Tokio.

ambos. Él sale de la rutina del bar-habitación-trabajo y ella deja de vagar sola por las calles. Los dos protagonistas comienzan a reconocer que están atravesando una crisis existencial e inmersos una vida de autómatas. No tener una vocación clara angustia a Charlotte y es origen de uno de los diálogos más tiernos del guion de Coppola. A éste nos hemos referido en el apartado dedicado a las notas biográficas de la cineasta por su doble valor. Por un lado, estos diálogos contribuyen a que los protagonistas ganen en proximidad al narrar sus vidas. Por otro lado, las conversaciones contienen retazos de la vida real de la propia Sofia Coppola que se reflejan en el momento vital de confusión de Charlotte.

Con Pallasmaa (2016), el acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo. Es entonces cuando el habitar supone un “acontecimiento” (pp. 7-8).

El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día. El hogar no puede producirse de una sola vez. Tiene una dimensión temporal, continuidad, y es un producto gradual de la adaptación al mundo de la familia y del individuo (p.18).

Kurt Haapala (2005) en su obra *La estética del día a día* aporta una de las claves esenciales relacionada con la reflexión anterior: “Estamos en el mundo de tal manera en que necesitamos crear familiaridad entre nuestros semejantes y así es como se construye un lugar” (p.40).

En efecto, la relación de amistad de Bob y Charlotte tiene un efecto redentor mutuo en el que ambos ensanchan sus horizontes vitales. Sofia Coppola se encarga de encuadrar la intimidad entre ellos en algunas escenas como cuando comparten películas, beben sake, expresan sus temores e intercambian sus dudas vitales sobre el sentido de la vida e incluso la dificultad de que los vínculos íntimos se mantengan en el tiempo. La ventana de Charlotte se confirma en su sentido más emancipador y esta logra completar su transformación y transitar hacia una mayor madurez que se concreta en el abrazo de despedida al final del film.

La amistad entre mundos supone la capacidad de abrirse al otro de manera que la afinidad posibilite transformaciones y enriquecimientos mutuos. Un amigo no solo es un mundo, sino que me enseña un mundo e incluso —y esto es lo más sorprendente— me ensaña algo de aquel que, hasta ahora yo creía mío y conocido. En realidad, con la amistad los mundo se están abriendo. El abrirse al mundo es el inicio de un nuevo proceso de identificación. (Esquirol, 2017, p.41)

El análisis de la soledad que hace Sofia Coppola en *Lost In Translation* hace que la ciudad de Tokio, en la que se desarrolla la trama, sea un espejo de la desconexión interior de los personajes y contribuye a aumentar la sensación de aislamiento. En efecto, la metrópolis nipona que entremezcla modernidad y tradición es más que un mero escenario. Esto se aprecia en las visitas de Charlotte a los distintos santuarios, cuando es testigo de una boda tradicional o se muestra la avanzada tecnología japonesa. Las características de la ciudad brindan la sensación de sentirse rodeados y a la vez solos. Sofia Coppola, que ha vivido en Japón recurre a su conocimiento de Tokio para capturar el alma de la ciudad. Primero Charlotte, y después junto a Bob, nos van haciendo partícipes del desencuentro cultural y de la sensación de desubicación. Se enfrentan a barreras comunicativas por el desconocimiento de la lengua, a una cultura diferente y a lidiar con la disparidad horaria. Resultan potentes las metáforas de aislamiento cuando Charlotte mira desde la ventana del hotel la ciudad. El uso de las luces de neón de las escenas nocturnas de Tokio se contraponen con la calidez de momentos en los que los protagonistas ya han creado un vínculo íntimo.

Otro asunto importante es cómo aborda Sofia Coppola la masculinidad y la feminidad en sus personajes porque se aleja en ambos casos de estereotipos. A Bob lo presenta en su vulnerabilidad y a ella como un personaje muy complejo y rico. Contrasta la referencia a la pintura de John Kacere que inspira a Sofia Coppola en el arranque del film que se focaliza en una mirada voyeurística del cuerpo de Charlotte y luego vira radicalmente a reconocer un personaje que no esta basado en la atracción física.



Figs. 47. *Lost In Translation* (2003). Fotograma. Los personajes en el interior y el exterior del hotel.

Con todo, destacar de este film un tema que atraviesa los cuatro largometrajes seleccionados como es la soledad personal aumentada en entornos abrumadores o asfixiantes. En *The Virgin Suicides* por la superficialidad y el convencionalismo del suburbio de Michigan en el que viven los Lisbon; en *Lost In Translation* por la dimensión y superpoblación de la ciudad de Tokio; el siguiente film será para *Marie Antoinette* la corte de Versalles con sus costumbres descabelladas; y en *Priscilla*, la mansión de Graceland de Elvis donde ella se siente permanentemente como una invitada.



Figs. 48. *Lost In Translation*
(2003). Fotogramas.
Itinerario fotográfico de la
transformación de
Charlotte.





Fig. 49. *Lost In Translation* (2003). Fotograma final.
Bob le cuenta un secreto al oído a Charlotte. Sofia Coppola mantiene la intimidad entre los personajes sin revelar al espectador qué dicen.





Fig. 50. *Marie Antoinette* (2006). Fotograma. Rótulo de la película.

Marie Antoinette (2006). Escrito y dirigido por Sofia Coppola

Coproducción Franco-Nipón-Estadounidense

2h 3m

Biografía. Drama-Histórico

Columbia Pictures, Price Tohokushinsha Film Corporation, American Zoetrope, Commission du Film

France, Commission du Film Île-de-France

Equipo Técnico		Reparto	
Fotografía	Lance Acord	Marie Antoinette	Kristen Dunst
Diseño de Producción	K.K. Barrett	Louis XVI	Jason Schwartzamn
Diseño de Vestuario	Milena Canonero	Louis XV	Rip Torn
Montador	Sarah Flack	Ambassador Merce	Steve Coogan
Producido por	Ross Katz	Empress Maria Theresa	Marianne Faithfull

Basado en el libro de Lady Antonia Fraser

Sinopsis

Una historia con guiños modernos de Marie Antoinette desde antes de su compromiso con Louis XVI, cuando aún no había cumplido los dieciséis años, hasta el drama de la guillotina de la última reina de Francia. La trama no tiene una pretensión de fidelidad a la historia ni al momento político, sino captar la humanidad de una adolescente abrumada por los momentos que le toca vivir.

6.3. Marie Antoinette. Del palacio a la choza y de la choza al palacio.

¿Acaso la imaginación no es ya activa desde la primera contemplación? La pregunta retórica planteada por Bachelard (2000, p.163) sugiere una afirmación que se confirma en Sofia Coppola desde el mismo momento en el que la cineasta inicia el proceso creativo de su película *Marie Antoinette*, 2006. La intuición y la intención primeras concretan un horizonte de sentido y, a la vez, un empeño: retratar a Antoinette como humana, una adolescente de catorce años en una situación abrumadora, no a la villana de los libros de historia (Coppola, 2023, p. 139). Su empatía con esta figura queda recogida en el apartado cuarto dedicado a la biografía y trayectoria cinematográfica de Sofia Coppola. Por tanto, el objetivo en este capítulo se focaliza en la transformación del personaje de Antoinette (Kristen Dunst) en las dinámicas de relación con los distintos lugares que habita y el entorno convencional y opresor que determina su despliegue vital en una fase temprana e inocente de su desarrollo como persona.

La lectura de la película, atendiendo a su particularidad, se presta a introducir tres nociones: la frontera, el despertar y la dupla choza-palacio. Sofia Coppola se emplea a fondo para captar con su cámara una connotación de ruptura de estos lugares que, a un tiempo, limitan los espacios físicos y vitales de Antoinette y condicionan la evolución y la transformación de la identidad del personaje en la ficción.

De la Rubia (2015) afirma que la noción de frontera resulta altamente heurística y que, por este motivo, representa una herramienta de análisis oportuna.



Figs. 51. *Marie Antoinette* (2006). Fotograma. La princesa, antes y después de pasar la frontera entre los imperios.



Figs. 52. *Marie Antoinette* (2006). Colección de Fotogramas. El despertar en paz y privado en su casa de Austria de la futura reina de Francia.

En la obra de Eugenio Trías (1999) lo fronterizo guarda una relación estrecha con el límite o la separación entre lo conocido y lo desconocido que tiene especial impacto en los modos de habitar. Sofia Coppola concede protagonismo a la frontera desde el arranque del film. Antoinette se despierta en su casa de Austria y para consumar el matrimonio de conveniencia política con el futuro Rey de Francia se desplaza en carroza con su perro y dos damas de compañía, casi de la misma edad, hasta un punto concreto entre los dos grandes reinos, el de Austria y el de Francia. En medio del bosque se improvisa una amplia tienda de campaña, sofisticada y refinada, en la que Antoinette entra como una adolescente ingenua y sale transformada mediante un vestuario recargado y una peluca estrafalaria al efecto de aparentar más edad y suscitar admiración en la corte francesa. “Debéis dejar atrás vuestro pasado”. Esa es la convención que se ve obligada a acatar y que implica, en ese mismo momento, arrebatarse todo su mundo conocido, incluido arrancarle de los brazos a su mascota.

Esta frontera está muy ligada a la idea del despertar. Antoinette no despertará jamás igual que lo había hecho antes de instante en la frontera. Sofía Coppola recurre a los primeros planos para filmar el despertar natural, tranquilo, confiado e íntimo. En Versalles sucede todo lo contrario. Ella se despierta asustada y desorientada ante una numerosa corte de damas desconocidas que la desnudan sin contemplaciones ni el más mínimo pudor y la visten sin tener en cuenta su



Figs. 53. *Marie Antoinette* (2006). Colección de Fotogramas. El despertar desconcertado de Antoinette frente a toda una corte.

opinión. ¡Esto es Versailles! Es la tajante respuesta que recibe de su primera dama de cámara cuanto Antoinette se muestra abrumada. El espacio del Palacio de Versailles se convierte en el escenario privilegiado de los vaivenes emocionales de una joven rodeada de lujo que se siente sola y oprimida por costumbres rígidas y estiradas. Sofia Coppola no quiere que su *Marie Antoinette* sea un film convencional y pone los recursos cinematográficos al servicio de crear una atmósfera contemporánea mediante música extradiegética de grupos de rock contemporáneos como New Order, The Strokes y Gang of Four. Su anhelo de modernizar la trama y la vida de la reina también incluye un paralelismo entre la opulencia y los contrastes sociales de la Francia de Luís XVI y la sociedad posmoderna⁵. La escena de la foto de las zapatillas Converse, al lado de los zapatos de época es un claro guiño.

¡En un palacio ya no hay rincones para la intimidad! Bachelard (2000) reproduce la cita de Baudelaire (p.46) en una reflexión sobre la intimidad y el hogar que viene al hilo de lo analizado. La vida en Versailles contradice todos los requisitos para considerar un espacio como hogar y ser distintivo de habitar humano.

⁵ La opulencia y la brecha entre ricos y pobres en la sociedad de Louis XVI tiene hoy una correlación en la sociedad posmoderna a escala global en las diferencias económicas entre países del primer mundo y la situación de extrema pobreza en otros lugares. Además, hay una desigualdad específica de la contemporaneidad que es la brecha digital.



Figs. 54. *Marie Antoinette* (2006). Colección de fotogramas. La protagonista sufre distintos cambios.





El hogar es donde escondemos nuestros secretos y expresamos nuestro yo privado. El hogar es nuestro lugar seguro para poder descansar y soñar. De un modo más preciso, el papel del hogar es el de un delineador o un mediador entre el reino de lo público y el de lo privado; por tanto, la transparencia del hogar varía mucho. Existen culturas en las que el hogar es el dominio de la mujer, y existen formas de vida en las que es un escaparate público y la mirada pública penetra en sus secretos. (Bachelard, 2000, p.26)

En efecto, la vida de Antoinette se convierte en un escaparate que diluye las fronteras entre lo público y lo privado, sin un resquicio de intimidad. La corte y los ministros vigilan, cada día, si Antoinette y el rey han mantenido relaciones sexuales e incluso el parto de la primera hija se convierte en un espectáculo público.

Precisamente, a la vida opresiva y carente de privacidad se le une el vacío de sentido vital que la corte y la propia Antoinette tratan de tapar con un hedonismo desbocado. La joven acumula ropa, zapatos, pelucas y joyas, pero no son objetos que la representen en su lado humano, al margen del rol de reina.

Precisamente, la ausencia de intimidad y de identidad en el palacio, especialmente, a partir del nacimiento de su hija despiertan en Antoinette deseos de una vida campesina y más auténtica en contacto con la naturaleza. Es el rito de paso a la choza que contribuye a completar el proceso de humanización de ella con rituales propios. Recoge frutas, huevos, se reúne con sus amigas a leer a Rousseau, se viste de forma sencilla, no se maquilla, renuncia a llevar peluca, se enamora por primera vez de un soldado y las celebraciones son más privadas y menos pomposas.

En la mayoría de nuestros sueños de choza, deseamos vivir en otro lado, lejos de la casa atestada, lejos de las preocupaciones que trae la ciudad. Huimos en pensamiento para buscar un verdadero refugio (...) Con la choza, acabamos de indicar bajo su forma más simplificada la condensación de intimidad del refugio. (Bachelard, 2000, pp.47-52)



Figs. 55. *Marie Antoinette* (2006). Fotograma. Fragmentos de la vida de Antoinette apartada del palacio de Versailles.

La choza es el lugar en el que Antoinette se reconoce y se reivindica en su identidad. "Quien tiene un castillo sueña con la choza, y el que tiene la choza sueña con el palacio. Más aún, tenemos cada una de nuestras horas de choza y nuestras horas de palacio" (p.72). Cuando Antoinette regresa a Palacio es una mujer renovada que se aburre con las intrigas palaciegas y las fiestas que eran antes su pan de cada día.

Sofia Coppola recoge un gesto redentor de la protagonista que testimonia su evolución a una mujer más madura y consciente. Es el momento en el que Antoinette sale al balcón del palacio y ofrece su cabeza al pueblo con una reverencia, una muestra sublime de petición de perdón y de admitir la responsabilidad.

La propia Coppola reconoce, como se ha destacado en la biografía, que en sus films trata de captar desde distintas perspectivas "un mundo y una chica tratando de navegar en él". En todos los casos, lo hace sin juzgar a sus personajes femeninos sino desde una empatía redentora.

Fig. 56 Sofia Coppola, rodando el primer fotograma de la película que contrasta con

Fig.57. *Marie Antoinette* (2006). Fotograma final de la protagonista. Es el rito de paso de la adolescente que llega como delfina de Francia a la mujer y la reina que asume su responsabilidad y ofrece su cabeza al pueblo.



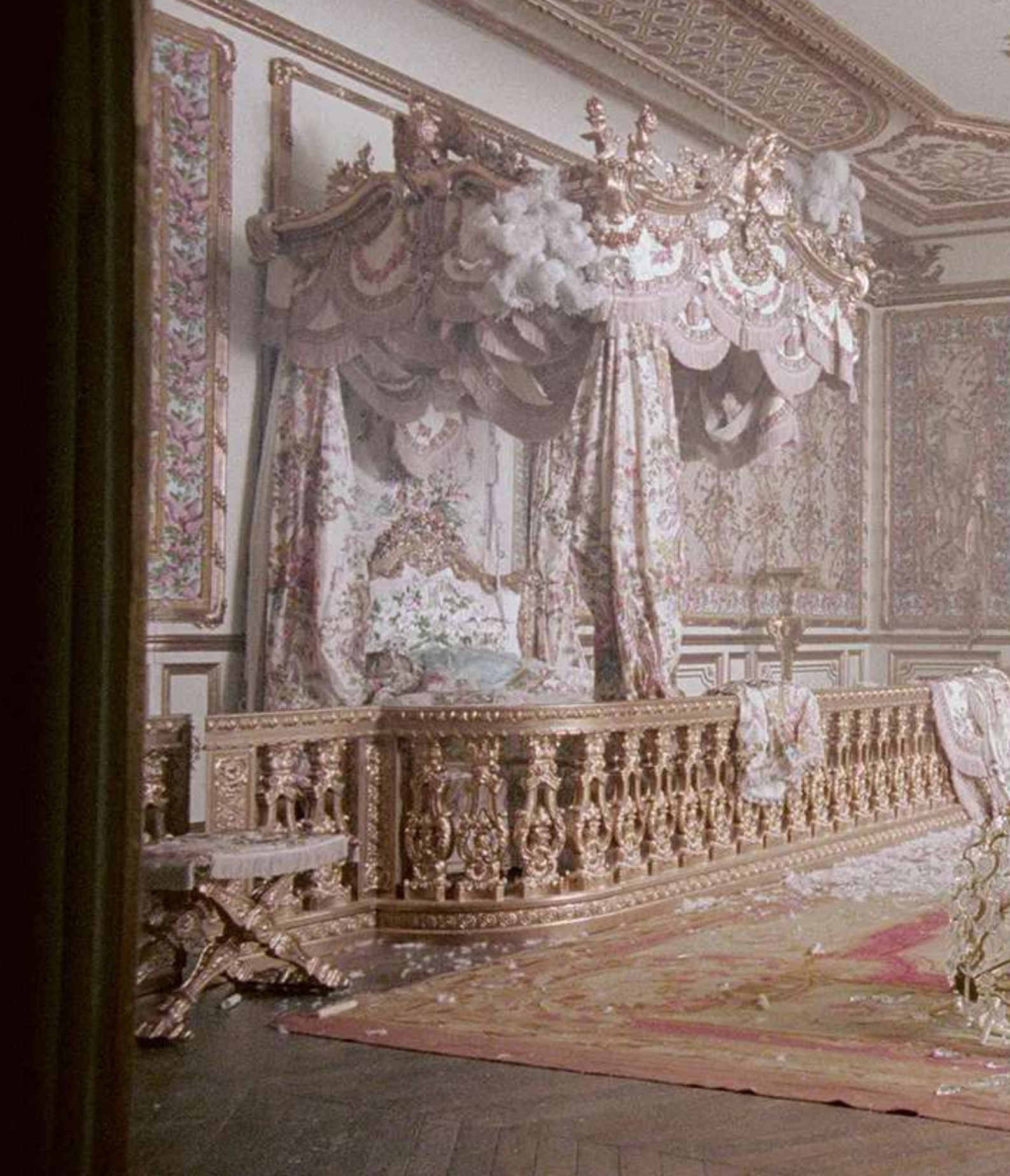


Fig. 58. *Marie Antoinette* (2006). Fotograma final en el que se refleja cómo ha quedado la habitación de ella. Fuera, en la carroza, el rey le pregunta a Antoinette, "¿admiráis vuestra avenida de limoneros?". A lo que ella responde: "Me estoy despidiendo".

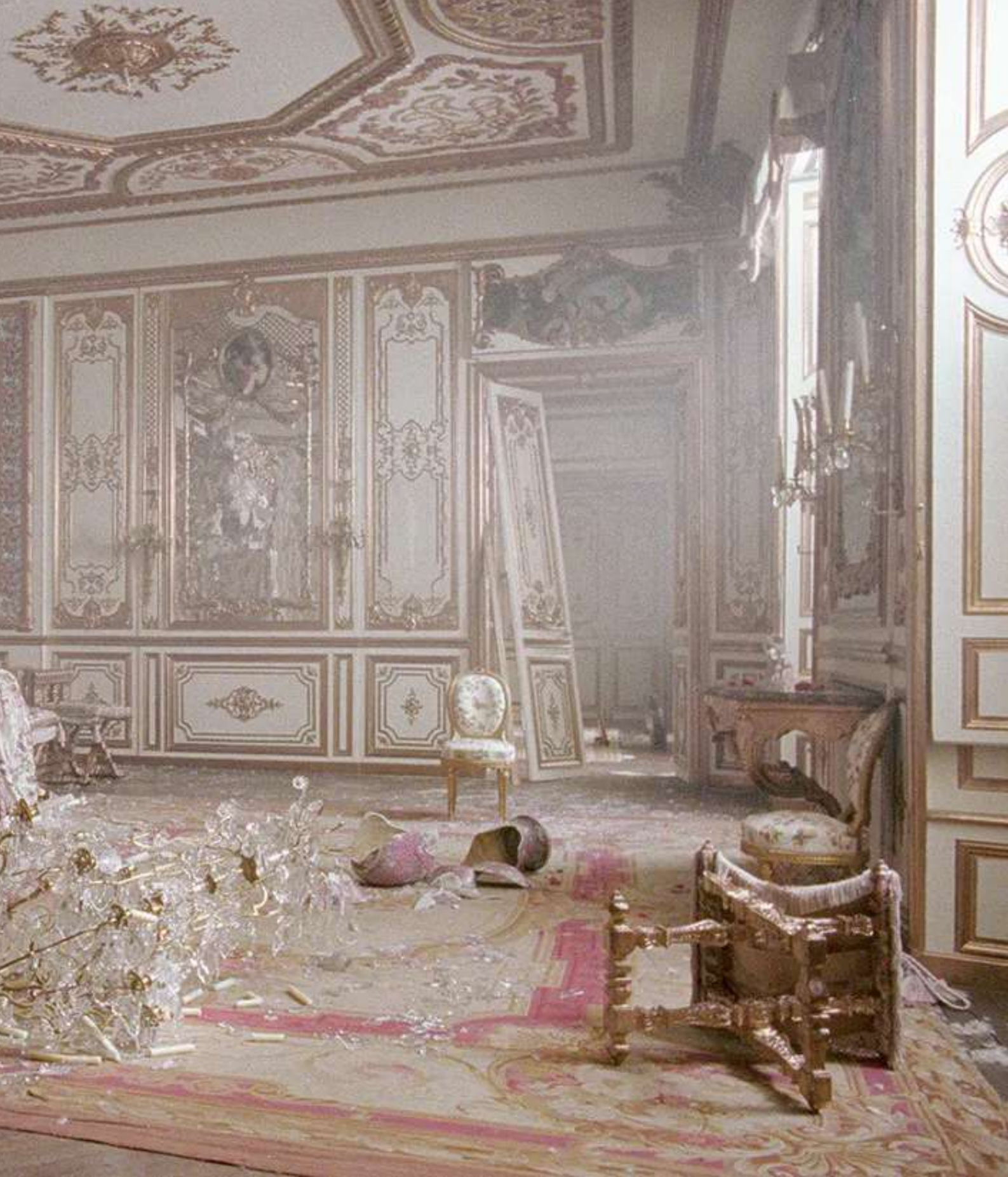




Fig.59. *Priscilla* (2023). Fotograma. Rótulo de la película.

Priscilla (2023). Escrito y dirigido por Sofia Coppola
Estados Unidos
1h 52m
Drama biográfico
American Zoetrope, Stage 6 Films, The Apartment

Equipo Tecnico		Reparto	
Fotografía	Philippe Le Sourd	Priscilla Presley	Cablee Spaeny
Diseño de Producción	Tamara Deverell	Elvis Presley	Jacob ELordi
Diseño de Vestuario	Stacey Battat	Ann Beaulieu	Dagmara Dominczyk
Montador	Sarah Flack	Captain Beaulieu	Ari Cohen
Producido por	Youree Henley		
	Lorenzo Mieli		

Basado en el libro de Prsicilla Presley

Sinopsis

La mirada de Priscila Beaulieu sobre la tormentosa y desigual relación con la estrella de rock, Elvis Presley. La trama de la película arranca desde que se conocieron, cuando él ya era una estrella y hacía el servicio militar en Alemania, pero ella era sólo una adolescente de catorce años que Elvis modeló y sometió durante diez años de relación.

6.4. *Priscilla*. La jaula de oro

Juan Manuel Company y Javier Marzal (1999) subrayan que, por lo general, el cine hollywoodiense se ha dirigido hacia aquellos aspectos de la realidad que pueden ser objeto de convertirse en espectáculo. Solo, en raras ocasiones, tenemos la oportunidad de “asistir al despliegue de una mirada sensible que se detenga a contemplar y a hacernos reflexionar acerca del universo de lo cotidiano” (p.93). Precisamente, esto es lo que hace Sofia Coppola al convertir la habitación de sus protagonistas femeninas en una fecunda metáfora en torno a un aprendizaje que no tiene que ver solo con una voluble realidad externa que bordea a los personajes, sino sobre su identidad y una mayor conciencia de su lugar en el mundo, a partir de una metamorfosis emocional y racional que las configura como sujetos.

El arranque de *Priscilla*, 2023 no puede ser más significativo en lo que respecta a la soledad y el vacío que experimentan los personajes femeninos de Coppola. De *Priscilla* (Cailee Spaeny) sólo vemos, inicialmente, fragmentos de su cuerpo en una imagen preciosista con un plano detalle de sus pies, andando sobre una alfombra rosa, con las uñas pintadas de rojo.

En un salto atrás espaciotemporal en el que los espectadores no pierden la continuidad de la secuencia, pese a quedar fuera del marco los pasos intermedios, la cineasta nos muestra a una joven de catorce años sola y aburrida tomándose un helado en un bar.

Posteriormente, sabremos que se trata de la hija de un oficial de la fuerza aérea estadounidense y que vive con sus padres en una base militar de EEUU en Alemania.

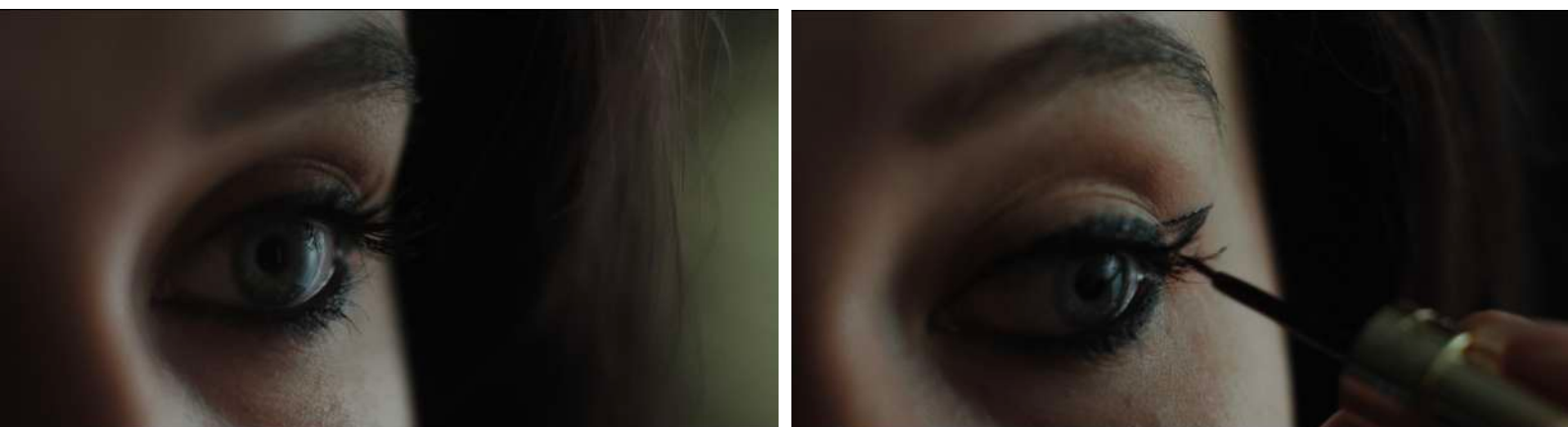


Fig. 60. *Priscilla* (2023). Primeros fotogramas del arranque del film.

Sofia Coppola crea una atmósfera envolvente desde el principio del film para explorar, de nuevo, un tema complejo, de forma sensible y profunda, siguiendo la pauta de Bresson (1997) de conmover con relaciones y enlazar unas personas con otras y con los objetos, a través de las miradas (pp. 22 y 70).

La escena del bar ya despierta en el espectador un *punctum*⁶, concepto de Barthes (1989), que en este caso mueve benevolencia y ternura hacia la adolescente aislada y a la espera de que suceda algo que pueda sacarla de una vida monótona y escasa de relaciones con personas de su edad. La aparición por sorpresa de un joven militar que le propone conocer a Elvis Presley en una fiesta privada en casa de éste resulta providencial para Priscilla. El mítico cantante de Rock, entonces con veinticinco años, ya ha despegado su carrera artística y está destinado como soldado del ejército estadounidense también en Friedberg.

Sofía Coppola ira desvelando paulatinamente detalles de la vida de Priscilla: la rigidez normativa y controladora del padre que traslada las actitudes militares a la casa familiar; una madre que representa el concepto de feminidad inseparable de la domesticidad aislada de la *femme-maison* en el óleo de Bourgeois (1940), mostrando el cuerpo de una mujer cuya cabeza es una casa como único lugar de realización personal; y la hija adolescente que despliega su fantasía lúdica en el ámbito del dormitorio, recorrido con detalle por la cámara de la cineasta. En este lugar, la joven acumula detalles en miniatura de casas de muñecas que remiten a los juegos infantiles de la infancia (Bachelard, 2000, p. 137), a modo de “nidos de soledad en los que sueña vivir” (p.154) y que se conciben como anticipo de la vida deseada. Priscilla deposita sus sueños y sentimientos en un diario personal, dibuja dejando volar la imaginación y escucha los discos de Elvis.

⁶ El *studium* y el *punctum* son dos conceptos introducidos por el semiólogo, Roland Barthes, en su obra *La cámara lucida*, que se refieren a dos formas de relación entre la fotografía y la reacción que esta desencadena en el sujeto. Barthes dice que el *studium* pertenece a la categoría del *to like*. Es decir, las imágenes promueven interés en tanto que ofrecen testimonio de algo que me gusta o me disgusta. Sin embargo, el *punctum* pertenece a la categoría del *to love*. Hay un elemento en la imagen que remueve al espectador, “sale de la escena como una fecha y viene a punzarme” (Barthes, 1989, pp.57-60)

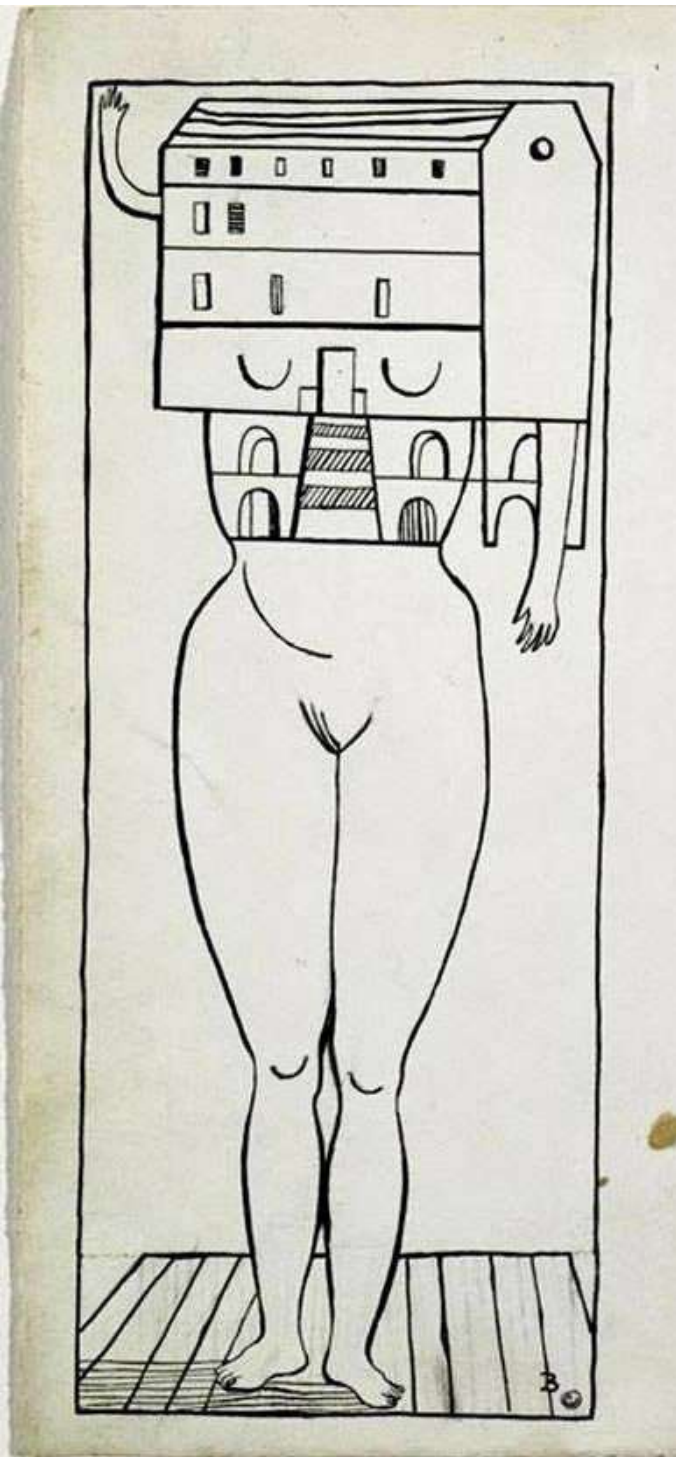


Fig. 61. Femme-maison. Louise Bourgeois, 1947 .

Figs. 62. Priscilla (2023). Fotogramas que muestran en detalle los objetos de su habitación.



Fig. 63. *Priscilla* (2023). Evolución en fotogramas de Priscilla en la mansión de Graceland.



Fig. 64. *Priscilla* (2023). Evolución en fotogramas de Priscilla en los momento que va a la escuela.

El espectador puede comprender la fascinación que conduce a la protagonista a convertirse en la muñeca del cantante y a dejarse modelar como le sucede a Kim Novak en *Vértigo*. En la película de Hitchcock, Scottie (James Stewart) cambia a Madeleine (Kim Novak), el color del pelo, la vestimenta e incluso el color de laca de uñas y el peinado para que se pareciera a su difunta amante. La primera escena en la que Sofia Coppola filma los ojos de ella, la dulce mirada contrasta con unas espesas pestañas postizas. Es Elvis quien dirige la vida de Priscilla: decide cómo debe peinarse, el color del pelo, la ropa, los zapatos, e incluso le prohíbe trabajar.

Conforme avanza la relación con el cantante la inocencia de la chica se esfuma y ésta se convierte en víctima de anulación psicológica, chantajes y abusos machistas. El mundo interior de los personajes se refleja en Graceland, la mansión de Elvis que se convierte en la jaula de oro de Priscilla, un lugar lujoso en el que la joven no encuentra su sitio. La escasa luz y los tonos negros y grises oscuros de la habitación compartida con el cantante son el espejo de un cosmos turbio en el que la adolescente es severamente cosificada y atraviesa un infierno por el consumo de drogas, soledades, traiciones, sometimientos y extravagancias.



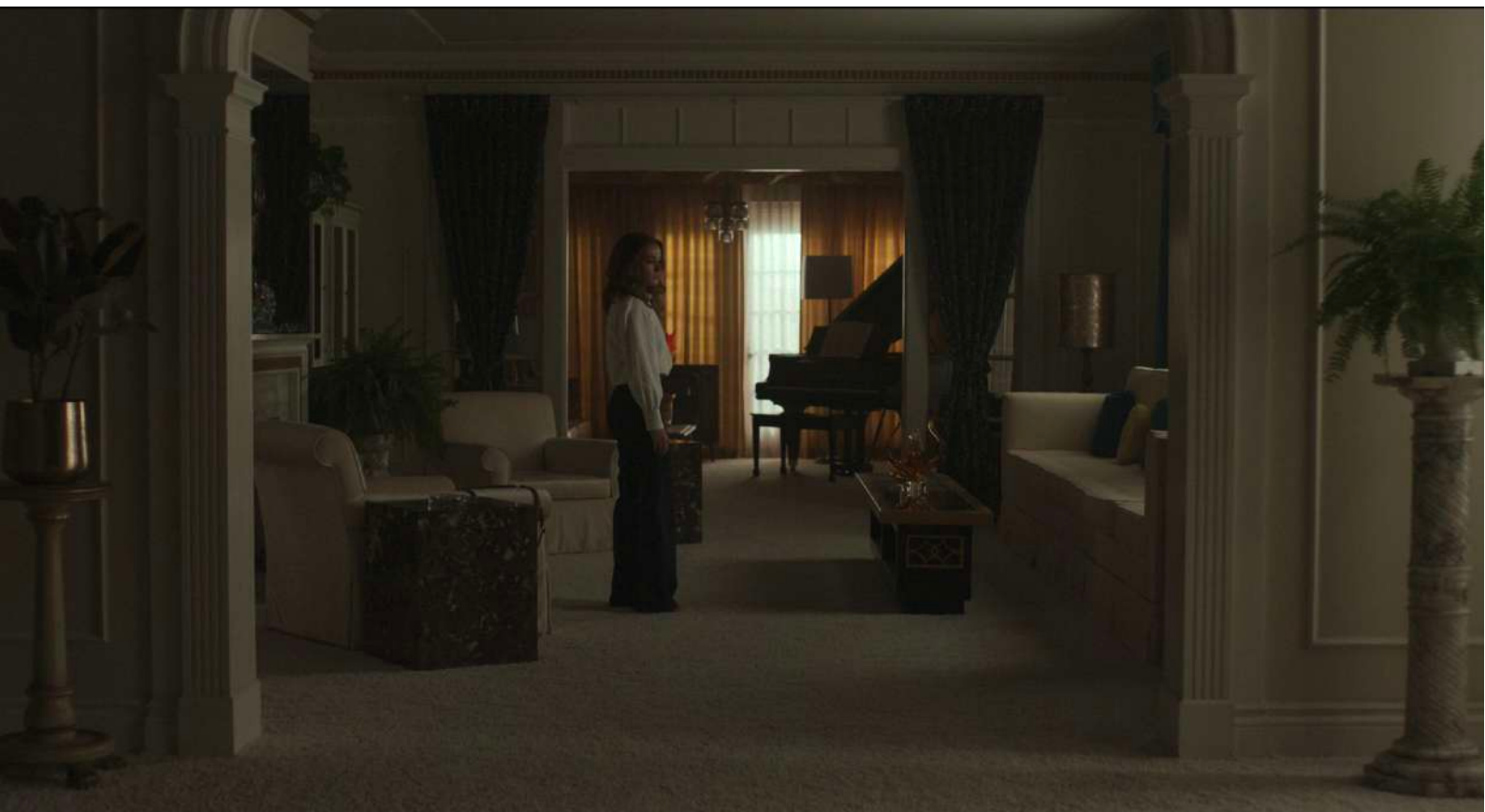
Fig. 65. *Priscilla* (2023). Fotograma. Sofia Coppola filma con esta oscuridad lumínica la última escena de ellos dos juntos como pareja, por dos razones: es el momento más turbio de Elvis, destrozado por el alcohol y las drogas y le comunica Priscilla que deja la relación.



Figs. 66. *Priscilla* (2023). Fotograma. La protagonista cierra la puerta de la habitación donde se aloja Elvis y deja atrás la relación.

El hogar, como sucede en *The Virgin Suicides*, pasa de ser un símbolo de seguridad a “una imagen de amenaza y violencia” (Pallasmaa, 2016, p. 20). Sin capacidad para tomar decisiones ni expresar sus propias opiniones, la directora muestra el tránsito brusco de la adolescencia a una mujer atrapada en una relación infeliz. La joven toma conciencia de su situación de sometimiento al abrirse a otros, a partir de su maternidad. Esto conduce a Priscilla al final de su viaje iniciático. Una habitación de hotel es el escenario en el que la joven comunica a Elvis su decisión de abandonar la relación. “¿Por qué te vas si tienes todo lo que desea una mujer?”. Una pregunta a la que ella responderá saliendo de la habitación y cerrando la puerta. La composición cinematográfica juega un papel clave en el estilo cinematográfico de Sofia Coppola, a modo de lenguaje secundario. Como señala Barthes (1999) “es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje” (p. 19).

El lenguaje secundario de los films de Coppola expresa su fascinación por todas las bellas artes, la fotografía, la música, la pintura, y la moda que fusiona al servicio del mensaje: distintas experiencias femeninas de emancipación a las que ella se siente próxima. En este sentido, es como cabe interpretar el apartado siguiente del trabajo, en la propia temática de Sofia Coppola, la de una chica en un mundo tratando de navegar en él. El interés reside en ensamblar la ficción y la realidad de la experiencia personal de la cultura del dormitorio.



Figs. 67. *Priscilla* (2023). Fotograma. La protagonista abandona la mansión de Graceland conduciendo.

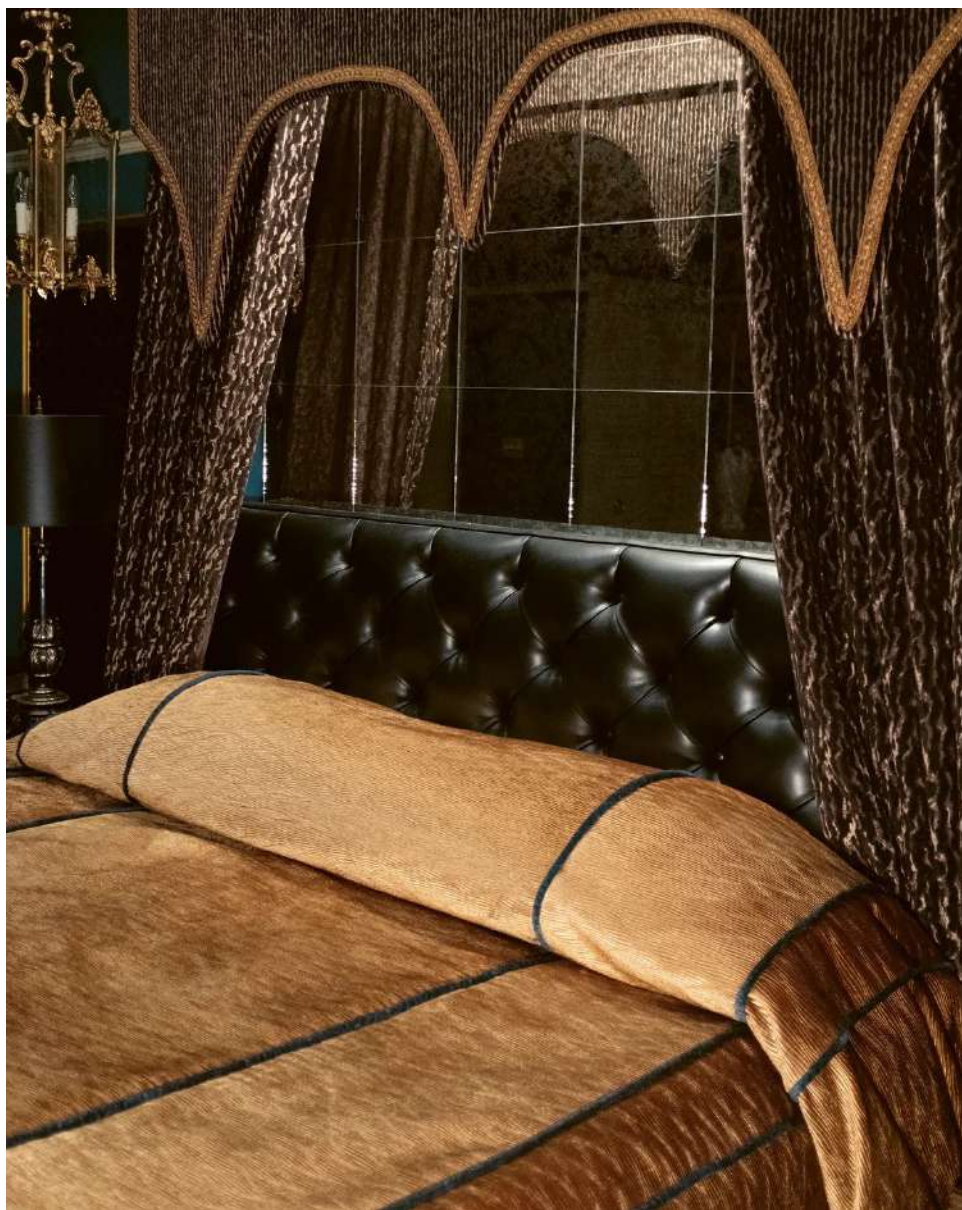


Fig. 68. Detalle de la habitación de Elvis y Priscila en la mansión de Graceland.



Fig. 69. Fotografía de la cama de Priscilla en su casa de Alemania.



Fig.70. Fotografía final que cierra el libro de *Sofia Coppola Archives*.



7. Mi habitación. El hogar mínimo

—Apunte a mi experiencia en mi dormitorio de Valladolid—

Dice Bachelard (2000) que la miniatura es uno de “los albergues de la grandeza” y que los espacios excesivos asfixian más que los escasos (pp.146, 192). En este sentido, la habitación 317 de la Residencia Reyes Católicos de Valladolid en la que he vivido casi un año, mientras estudiaba el Máster de Cine, Comunicación e Industria Audiovisual de la UVa planteaba para mí un reto: ¿cómo construir un hogar mínimo? ¿cómo hacer de una habitación impersonal, un espacio que no fuera experiencia de soledad, vacío o extrañamiento, sino un lugar para acogerme y recogerme? Igual que las protagonistas de las películas de Sofía Coppola, sentí la necesidad casi inmediata de personalizar el espacio, delimitar mi territorio colocando mi ropa, mis libros y los objetos que había traído en mi maleta. En efecto, colocar es un proceso primero de habitar. En parte, porque como afirma Haapala (2005) necesitamos tener la mayoría de cosas bajo control y esa necesidad pasa porque lo que nos rodea tengan coherencia con lo que somos, o al menos no lo contradiga. Es así como se forja un morar fundamental, una concreción primera que nos ayuda a vencer el extrañamiento e iniciar el proceso de identificación.

Una de las primeras cosas que recuerdo, en esa primera apropiación del territorio y la idea casi obsesiva de no perder mi mundo, fue salir a comprar una planta. Sabía que necesitaría tiempo para sentirme en casa y acostumbrarme a ella y, tal vez, ante la comprensible prohibición de mascotas, compartir el espacio con otro ser vivo era un buen comienzo. Jugaba a mi favor la formación como arquitecta y mi empeño porque habitar de manera breve y transitoria los espacios, es decir, estar de paso no tiene por qué menguar el mundo personal ni, en especial, nuestra humanidad. La visita a los espacios comunitarios: la cocina, la zona de lavado, la zona de estudio y la cafetería en la que iba a desayunar durante los próximos trescientos días de mi vida fue la segunda etapa para extender mi casa más allá de las medianeras de mi habitación. La familiaridad de un hogar la dan las cosas, pero, sobre todo lo humano, acogiendo a otros y sintiéndonos acogidos. Así fue como la cocina se transformó en un refugio cotidiano de vivencias, apertura y acogida, es decir, de amistad entre mundos. Los días previos al inicio del máster, la cocina fue un lugar de encuentro, de conversaciones, de forjar relaciones de amistad incipiente que acababan dejando

huellas. Ahí comenzaron también los rituales de despedida. Cuando alguien del círculo conocido se marchaba, legaba las pertenencias que no le cabían en la maleta, cosas del día a día que de tan ordinarias resultan tener un papel extraordinario en nuestra cotidianidad, como la comida, productos de higiene, cubiertos, vasos, paraguas, folios, libros e incluso algunas prendas de ropa. Antes de volver a Méjico, Mimi, llamó a mi puerta cargada con un montón de cosas que podía aprovechar. Fue una forma cotidiana de sellar una incipiente amistad trabada en los fines de semana compartidos en la cocina comunitaria.

Al principio, me arreglaba para bajar a hacerme la cena y los otros hacían lo mismo. Pero, a medida que íbamos ganando en confianza y familiaridad, relajamos la etiqueta y bajábamos en chancas, chándal e, incluso, en pijama. "Creamos lazos con nuestros entornos y, de esta manera, nos familiarizamos con ellos. Hacemos el entorno nuestro, creamos relaciones cargadas de significado y empezamos a mirar las cosas" (Haapala, 2005, pp.44-45). Yo quería que mi habitación me esperase y que yo deseara pedir las llaves en conserjería o, mejor, que no las tuviera que pedir y que al verme entrar en el vestíbulo de la residencia, los conserjes supieran mi habitación y, sobre todo, mi nombre.

Las calles de la ciudad se convirtieron no sólo en una extensión de la habitación, sino en un entretenido ejercicio de autoconocimiento nacido de la inspiradora ventana de mi dormitorio en la que, por primera vez, vi nevar. Como las chicas de Coppola en la ficción, también he sido mujer ventanera en momentos de silencio que han dado alas a la imaginación. De una de esas mañanas de sábado invernales mirando por la ventana surgió la idea de mapear Valladolid, después de leer un breve ensayo de Lucy Lippard (2011): "Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar?" Ahí encontré lo de mapear, a modo de explorar el terreno, algo que me resultaba familiar por mi formación de arquitecta. Es cierto que guarda relación con la localización y medición de los espacios, pero en este caso, tenía la intención de mapear de otra manera, de una forma más vivencial.



Fig.71. Plano de Valladolid. Elaboración propia.

LEYENDA

--- mis caminos para ir a clase

★ sitios que más he visitado



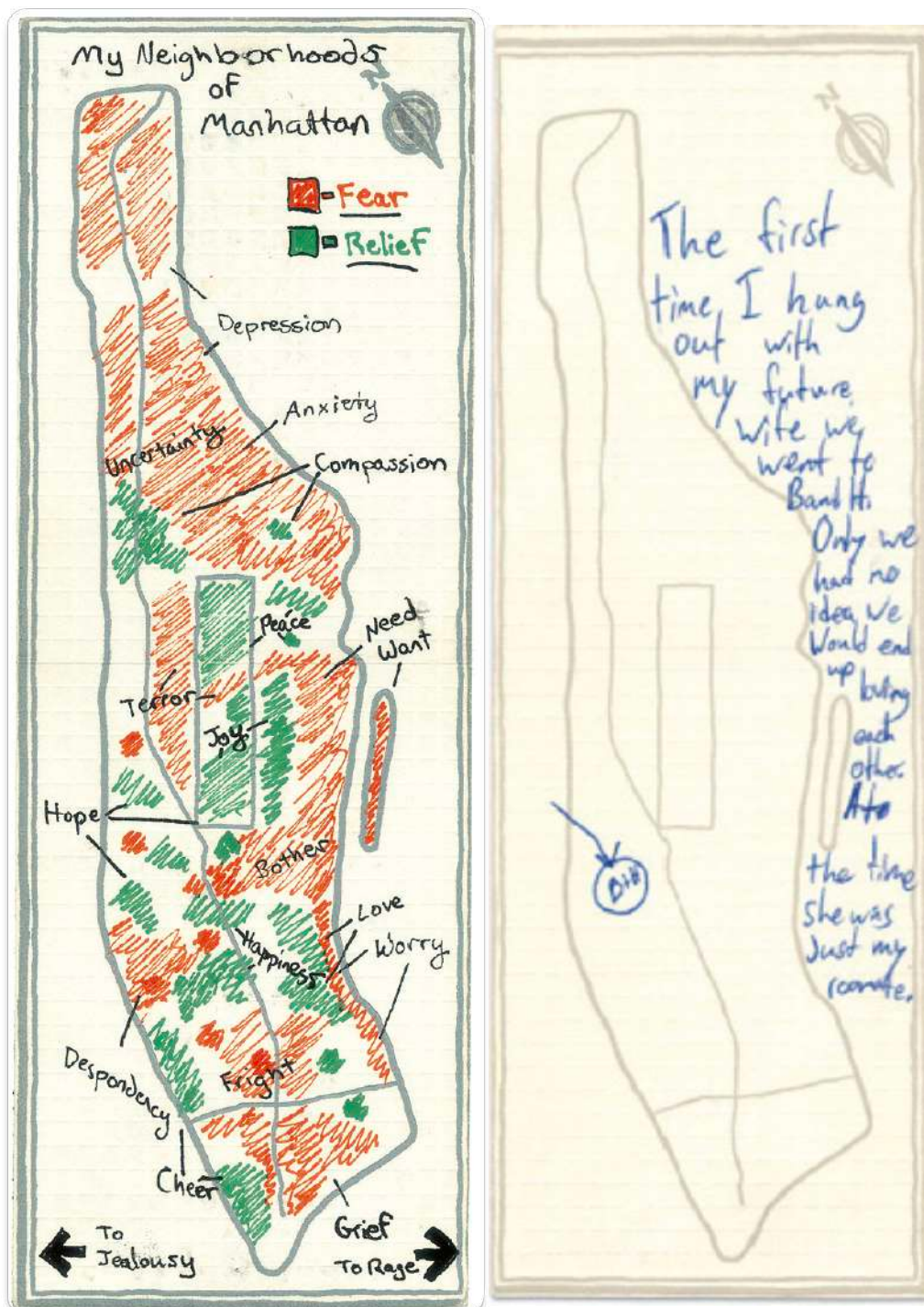


Fig. 72. Planos de Manhattan. que me inspiraron.

Aunque, lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva una cierta calidez. La consecuencia es que si sabemos cuál es nuestro lugar, entonces conoceremos cosas sobre él; sólo perteneceremos realmente a un lugar si lo "conocemos" en el sentido histórico y experiencial (p.54).

Empecé a buscar referencias y encontré el libro de Cooper (2013) *Mapping Manhattan: A Love (and Sometimes Hate) Story in Maps by 75 New Yorkers*. Se trataba de un proyecto de arte colaborativo en el que Becky Cooper recorre distintos lugares de Manhattan, mientras solicita a diferentes residentes rellenar un mapa mudo de la isla con cualquier detalle que fuera significativo y valioso para ellos. El resultado final es un libro que recopila numerosas vivencias, experiencias y memorias de personas anónimas. La escritora dice que los mapas hablan más sobre las personas que de los lugares que describen. Y encontré sugerentes invitaciones en su libro para mapear quiénes somos, dónde estamos, llenar el mapa con historias, con la taza de café favorita, con recuerdos...

Entonces, activé mi cronología en la aplicación de google maps. Esta herramienta crea un mapa personal basándose en los lugares que hemos estado y nos permite ver el día a día, así como recordar los sitios que he visitado, mis rutas y trayectos. Creé mis propios planos y exploré la ciudad de otra manera. Mi casa, los trayectos a la universidad, las casas de mis amigos, los lugares que más he visitado y en los que he perdido cosas.

De esas mañanas ventaneras también surgió la idea de hacer una pieza audiovisual sobre las experiencias de habitar de paso, a partir de las vivencias propias. Un ensueño surgido del universo del dormitorio 317, en el que otros soñaron antes que yo y, cuando yo me vaya, será el lugar de resonancia de otras ensoñaciones.



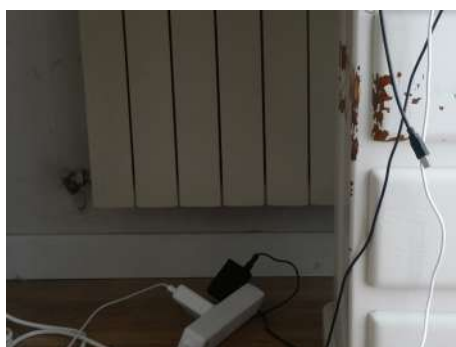
Fig. 73. La puerta de entrada a mi habitación con las llaves colgando, para no olvidármelas al salir. La otra puerta idéntica da acceso al baño.

Figs. 74. Mi mesita de noche con distintos objetos que voy dejando.





Fig. 75. El escritorio y la estantería que he ido llenando con mis libros, libretas, apuntes, recuerdos...



Figs. 76. Foto detalle de mis rotuladores y bolígrafos sobre la mesa. Fotografías y notas escritas colgadas en la pared de gotelé de mi cuarto. El mobiliario gastado por el uso y el jarrón de flor de lavanda que ha dado un olor característico a la habitación.



Figs. 77. Inventario de objetos que me llevo a València y me recordarán a Valladolid. Más libretas escritas y más libros. Recuerdos como vasos, pegatinas, corchos de vinos. Numerosas entradas de cines, de funciones de teatro y museos. Las zapatillas que más me he puesto en la ciudad.



8. Conclusiones

La cineasta Sofia Coppola deconstruye la mirada patriarcal, resignifica y explora el universo simbólico de la habitación de ellas que se concreta en prácticas culturales como ritos de paso y umbrales transformadores de sentido vital, construcción de identidad, arraigo y pertenencia. Las películas consideradas como casos de estudio: *The Virgin Suicides*, 1999; *Lost in translation*, 2003; *Marie Antoinette*, 2006 y *Priscilla*, 2023 encarnan experiencias vitales, muestran conexiones e indagan en formas de habitar un espacio arquitectónico íntimo desde una poética de lo cotidiano, más allá de la forma, la función o la materialidad. El cine de Coppola desvela la necesidad humana de conquistar los espacios y dejar huellas entre medianeras mediante objetos y rituales que son reveladores de la personalidad, hábitos y anhelos. Incluso las habitaciones de hoteles desafían a explorar lo doméstico.

La cineasta norteamericana traza una metáfora entre habitar el dormitorio y la vida propia, a través de las historias de las hermanas Lisbon, Charlotte, Marie Antoinette y Priscilla. Todas ellas, adolescentes y mujeres jóvenes, enigmas que se van desvelando poco a poco en las que hace mella la incomunicación, el individualismo y la angustia posmoderna. Las relaciones con otros juegan un papel primordial en el despertar de los personajes femeninos, una metamorfosis emocional y racional que identifica el sello autoral y la propuesta cinematográfica distintiva de Sofia Coppola con una puesta en escena en apariencia frívola, precisamente, para criticar la frivolidad contemporánea.

Igual que esas protagonistas, he experimentado en primera persona la necesidad de crear un espacio mínimo de hogar, en el que agazaparme, acogerme y recogerme frente al vacío y el extrañamiento en la habitación 317 de la Residencia Reyes Católicos de Valladolid que durante casi un año he ocupado para estudiar este Máster de Cine, Comunicación e Industria Audiovisual. Habitar de paso no tiene por qué menguar el mundo personal ni nuestra humanidad. Este apunte traza un paralelismo entre la realidad y la ficción en la cultura del dormitorio que resulta inspiradora al desvelar que, como seres humanos, son más cosas las que nos unen que las que nos diferencian.

La investigación muestra la complementariedad del cine, la arquitectura y el filosofar, disciplinas creativas que ponen en el centro la preocupación por lo humano y que han abierto una senda de novedosas aportaciones, colaboración recíproca e interés creciente en los ámbitos académico, social y cultural. Un ejemplo de ello es la actividad del Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine de la Universidad de Valladolid (GIRAC) que explora de forma interdisciplinar las relaciones entre la arquitectura y las artes en general, y el cine de una forma particular en su convergencia con la ciudad y formas de habitar.

Las propuestas fílmicas de cineastas como Sofia Coppola convocan al cine a soluciones narrativas y formas cinematográficas que transforman miradas y lenguajes desde los recursos propios del cine para contribuir a la educación, la inteligencia de una cultura y la capacidad para cuestionar la humanidad sin perderla (Cavell, 2008; Marías, 1992).



Bibliografía

- Alonso, E. (2017). Ventanas en el cine, el arte y la arquitectura. Miradas, relaciones e informaciones. *Cinema Avanca. Internacional Conference 2017* (pp.359-369).
- Augé, M. (1998). *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (2000 [1957]). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio los motivos visuales en el cine*. En Marín, E. [Congreso H] (2024). *La mujer en la ventana: análisis del motivo visual desde el cine y la perspectiva de género* [vídeo]. Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=G3TymkcNOlg&t=2s>]
- Balló, J. y Bergala, A. (2016). *Motivos visuales del cine*. En Marín, E. [Congreso H] (2024). *La mujer en la ventana: análisis del motivo visual desde el cine y la perspectiva de género* [vídeo]. Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=G3TymkcNOlg&t=2s>]
- Bastida, M^o D. (1996). La mujer en la ventana, una iconografía del siglo XIX en la pintura e ilustración. *Espacio, tiempo y forma* (6), (297-316). En Marín, E. [Congreso H] (2024). *La mujer en la ventana: análisis del motivo visual desde el cine y la perspectiva de género* [vídeo]. Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=G3TymkcNOlg&t=2s>]
- Barthes, R. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (2005[1982]). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Beck, H. (2022). Jean Robert: una poética del lugar. *Bajo el volcán. Revista de posgrado de sociología*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego".
- Bresson, R. (1997). *Notas del cinematógrafo*. Madrid: Ardora ediciones.

- Cassirer, E. (1968 [1944]). *Antropología filosófica*. Mexico: Fondo de Cultura Económica de México.
- Castillo, Á. y Canavati, A. (2022). Paisajes inventados: del hotel como promesa del hogar efímero, al bling de los objetos cotidianos. Convergencias entre la alteridad de lo doméstico en el cine de Sofia Coppola y la invasión a los otros, en la obra de Sophie Calle. *Arquitectura y paisaje. Transferencias históricas retos contemporáneos*. Vol II. Serie Hº del Arte y de la Arquitectura.
- Catelli, N. (1996). El diario íntimo: una posición femenina. *Revista de Occidente*, 182-183 (87-99)
- Cavell, S. (2003). *Reivindicaciones de la razón. Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia*. Madrid: Síntesis
- Cavell, S. (2008). *El cine, ¿Puede hacernos mejores?*. Buenos Aires: Katz.
- Cavell, S. (2017). *El mundo visto*. Córdoba: UCOPress.
- Coppola, S. (2023). *Sofia Coppola ARhive*. Italia: MAC
- Company y Marzal (1999). *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic de la Generalitat Valenciana.
- Cooper, B. (2013). *Mapping Manhattan: A Love (and Sometimes Hate) Story in Mas by 75 New Yorkers*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- De la Peña, C. (2018, 19 de noviembre). *Del arte de hablar con los pies: recursos de un lenguaje visual en la edad moderna* [Discurso de ingreso en el Comité Científico de la Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia].
- Freixa, C. (2011). Juventud, espacio propio y cultura digital. *Revista Austral de Ciencias Sociales* (20) (pp. 105-119)
- Freixas, L. (1996). Auge del diario ¿íntimo? en España. *Revista de Occidente*, 182-183 (5-15)
- Friedan, B. (1963). *Mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Garber, J. y McRobbie, A. (1983). *Girls and Subcultures*. Hall, S.; Jefferson, T. (Eds.). *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in post-war Britain*.

- London: Hutchinson. 209-221. En Feixa, C. (2011). Juventud, espacio propio y cultura digital. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 20 (105-119).
- Han, B-C. (2019). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Han, B-C. (2019). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Han, B-C. (2022). *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Barcelona: Herder.
- Haapala, A. (2005). *The Aesthetics of Everyday Life*. Nueva York: Columbia University Press. Citado en Panea, J. (2019). Mi cama es tu cama: el reposo como metáfora en instalaciones artísticas contemporáneas. Tesis de doctorado en Investigación en Humanidades, Artes y Educación. Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
- Heidegger, M. (1951). Construir, habitar, pensar. En Barañano, K. *Chillida-Heidegger-Husserls. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- La Rubia, L. (2015). El concepto de límite/frontera en Trías y Bennington y las series de televisión. *Estudios Filosóficos*, 64(185) (125–146).
- Levinas, E. (2020 [1971]). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Lippard, L. (2011). Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar?. En Blanco, P; Carrilo, J; Claramonte, J y Expósito, M. (2011). *Modos de hacer. Arte crítico. esfera pública y acción directa*. (51-71). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J.F. (2000). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Marías, J. (1971). La imagen de la vida humana. En libro: *Tres visiones de la vida humana*. Barcelona: Salvat.
- Marías, J. (1989). *La felicidad humana*. Madrid: Alianza.
- Marías, J. (1992). *La educación sentimental*. Madrid: Alianza.
- Marín, E. [Congreso H] (2024). *La mujer en la ventana: análisis del motivo visual desde el cine y la perspectiva de género* [vídeo]. Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=G3TymkcNOlg&t=2s>].

- Martí, C. (2005). *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Martin-Gaite, C. (1982). *De tu ventana a la mía*. En Marín, E. [Congreso H] (2024). *La mujer en la ventana: análisis del motivo visual desde el cine y la perspectiva de género* [vídeo]. Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=G3TymkcNOlg&t=2s>].
- Miguel, M. (2018). El arte de lo indecible. En libro *Qué es el Cine. IX Congreso Internacional de Análisis Textual*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Muxí, Z. (2019). *Mujeres, Casas y Ciudades*. Barcelona:DPR.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Panea, J. (2019). *Mi cama es tu cama: el reposo como metáfora en instalaciones artísticas contemporáneas*. Tesis de doctorado en Investigación en Humanidades, Artes y Educación. Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
- Panea, J. (2020). Del descanso forzado a la cama interconectada como espacios de creación. Escenarios posibles desde prácticas artísticas contemporáneas. *Espacio, tiempo y forma*, 8 (557-577). Serie VII. Historia del Arte. Madrid:Facultad de Geografía e Historia.
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Pérez, S., Rincón, I., Alonso, E., & Villalobos, D. (2022). A Dios pongo por testigo que la forma sigue a la función: Aprendizaje de la arquitectura a través del cine. En *La ciudad en el cine: Recorridos, encuadres, secuencias, montajes* (pp. 224-240). Barcelona: UPC Ediciones Asimétricas.
- Perez, X. (2016). *La mujer en la ventana*. En Marín, E. [Congreso H] (2024). *La mujer en la ventana: análisis del motivo visual desde el cine y la perspectiva de género* [vídeo]. Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=G3TymkcNOlg&t=2s>].
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración*. Mexico: SigoXXI. En Esquirol, J. (2017). *Uno mismo y los otros. De las experiencias existenciales a la interculturalidad*. Barcelona: Herder.
- Trías, E. (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.
- Woolf, V. (2016 [1929]). *Una habitación propia*. Madrid: Alianza.
- Wulff, H. 1988. "Twenty girls: Growing-up, Ethnicity and Excitement in a South London Microculture". *American Ethnologist* 18, 3: 604-605. En Feixa, C.

(2011). Juventud, espacio propio y cultura digital. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 20 (105-119).

Yepes, R.y Aranguren, J. (1999). Fundamentos de la antropología: un ideal de la excelencia humana. Navarra: Eunsu.

Referencias filmicas

Anderson, W. (2007). *Viaje a Darjeeling* [Film]. Fox Searchlight, Collage, American Empirical Pictures, Dune Entertainment, Cine Mosaic, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions

Anderson, W. (2012). *Moonrise Kingdom* [Film]. Focus Features, American Empirical Pictures, Indian Paintbrush

Coppola, G. (2010) *Palo Alto* [Film]. Tribeca Film, RabbitBandini Productions.

Coppola, S.(1999). *The Virgin Suicides* [Film]. American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions.

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

Coppola, S.(2006). *Marie Antoinette* [Film]. Columbia Pictures, Price Tohokushinsha Film Corporation, American Zoetrope, Commission du Film France, Commission du Film Île-de-France

Coppola, S.(2010). *Somewhere* [Film]. Focus Features, Pathé Films, Medusa Produzione, Tohokushinsha Film Corporation (TFC), American Zoetrope.

Coppola, S.(2010). *The Bling Ring* [Film]. F American Zoetrope, NALA Films, Pathé Distribution.

Coppola, S.(2010). *The Beguiled* [Film]. American Zoetrope, FR Productions.

Coppola, S.(2020). *On The Rocks* [Film]. Apple Original Films, A24.

Coppola, S.(2023). *Priscilla* [Film]. American Zoetrope, Stage 6 Films, The Apartment.

Hitchcock, A. (1958). *Vertigo* [Film]. Paramount Pictures, Alfred J. Hitchcock Productions

Procedencia de las imágenes

Fig. 01. Fotografía realizada por Bruce Weber para *Vogue March* 2000.

Fig. 02. Fotografía realizada por Bruce Weber para *Vogue*, 2003.

Fig. 61. *Femme maison*. Louise Bourgeois, 1947. Ilustración obtenida en: https://www.researchgate.net/figure/Louise-Bourgeois-Femme-maison-1947-Fonte_fig4_322493643

Fig. 71, 73, 74, 75 y 76. Elaboración propia

Fig. 72. Ilustraciones extraídas del libro de Becky Cooper. Cooper, B. (2013). *Mapping Manhattan: A Love (and Sometimes Hate) Story in Mas by 75 New Yorkers*. Nueva York: Harry N. Abrams.

Figs. 03, 04, 05, 06, 07, 56, 68-70

Fotografía extraída del libro *Sofia Coppola Archives*. Coppola, S. (2023). *Sofia Coppola Archive. Italia: MAC*

Figs. 08, 21, 19, 23, 26, 50-55, 57,58

Fotograma extraído de la película *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006)

Figs. 09, 14, 17, 20, 22, 25, 42-49

Fotograma extraído de la película de *Lost In Translation* (Sofia Coppola, 2003)

Figs. 10, 15, 18, 20, 27, 59, 62-67

Fotograma extraído de la película de *Priscilla* (Sofia Coppola, 2023)

Figs. 11, 12, 13, 16, 21, 24, 28-41,

fotograma extraído de la película de *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999)

ANEXO. Fichas técnicas de las películas⁷

FICHA TÉCNICA: **Título:** *The Virgin Suicides* **Dirección:** Sofia Coppola **País:** Estados Unidos **Año:** 1999 **Duración:** 97min **Género:** Drama Romántico **Reparto:** Kristen Dunst, Josh Hartnett, Kathleen Turner, Hanna Hall, A.J. Cook, Chelse Swain, Leslie Hayman **Guion:** Sofia Coppola. **Productora:** American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions **Fotografía:** Edward Lachman

FICHA TÉCNICA: **Título:** *Lost In Translation* **Dirección:** Sofia Coppola **País:** Japón y Estados Unidos **Año:** 2003 **Duración:** 105min **Género:** Drama. Comedia **Reparto:** Scarlett Johansson, Bill Murray, Giovanni Ribisi, Anna Faris **Guion:** Sofia Coppola. **Productora:** Focus Features, Tohokushinsha Film Corporation, American Zoetrope, Elemental Films **Fotografía:** Lance Acord

FICHA TÉCNICA: **Título:** *Marie Antoinette* **Dirección:** Sofia Coppola **País:** Francia, Japón y Estados Unidos **Año:** 2006 **Duración:** 124min **Género:** Drama. Comedia **Reparto:** Kristen Dunst, Jason Schwartzman, Rip Torn, Steve Coogan, Marianne Faithfull **Guion:** Sofia Coppola. **Productora:** Columbia Pictures, Price Tohokushinsha Film Corporation, American Zoetrope, Commission du Film France, Commission du Film Île-de-France **Fotografía:** Lance Acord

FICHA TÉCNICA: **Título:** *Priscilla* **Dirección:** Sofia Coppola **País:** Estados Unidos **Año:** 2023 **Duración:** 112min **Género:** Drama biográfico **Reparto:** Cate Blanchett, Jacob Elordi, Dagmara Dominczyk, Ari Cohen **Guion:** Sofia Coppola. **Productora:** American Zoetrope, Stage 6 Films, The Apartment **Fotografía:** Philippe Le Sourd

FICHA TÉCNICA: **Título:** *Palo Alto* **Dirección:** Gia Coppola **País:** Estados Unidos **Año:** 2010 **Duración:** 97min **Género:** Drama. Adolescencia **Reparto:** Jack Kilmer, Nat Wolff, Emma Roberts, Zoe Levin, Olivia Crocicchia, Claudia Levy, James Franco y Val Kilmer **Guion:** Gia Coppola **Productora:** Tribeca Film, RabbitBandini Productions **Fotografía:** Autumn Durald

FICHA TÉCNICA: **Título:** *Viaje a Darjeeling* **Dirección:** Wes Anderson **País:** Estados Unidos **Año:** 2007 **Duración:** 91min **Género:** Comedia. Drama **Reparto:** Owen Wilson, Adrien Brody, Jason Schwartzman **Guion:** Wes Anderson, Jason Schwartzman y Roman Coppola. **Productora:** Fox Searchlight, Collage, American Empirical Pictures, Dune Entertainment, Cine Mosaic, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions **Fotografía:** Robert D. Yeoman

FICHA TÉCNICA: **Título:** *Moonrise Kingdom* **Dirección:** Wes Anderson **País:** Estados Unidos

⁷ Las fichas técnicas están ordenadas por orden de aparición en el trabajo.

Año: 2012 **Duración:** 94min **Género:** Comedia. Drama **Reparto:** Jared Gilman, Kara Hayward, Bruce Willis, Edward Norton, Bill Murray, Frances McDormand, Tilda Swinton, Jason Schwartzman, Bob Balaban y Harvey Keitel **Guion:** Wes Anderson y Roman Coppola **Productora:** Focus Features, American Empirical Pictures, Indian Paintbrush **Fotografía:** Robert D. Yeoman

FICHA TÉCNICA: **Título:** *Somewhere* **Dirección:** Sofia Coppola **País:** Estados Unidos

Año: 2010 **Duración:** 98min **Género:** Comedia. Drama **Reparto:** Elle Fanning y Stephen Dorff. **Guion:** Sofia Coppola **Productora:** Focus Features, Pathé Films, Medusa Produzione, Tohokushinsha Film Corporation (TFC), American Zoetrope **Fotografía:** Terry Stacey

FICHA TÉCNICA: **Título:** *The Bling Ring* **Dirección:** Sofia Coppola **País:** Estados Unidos

Año: 2013 **Duración:** 87min **Género:** Comedia. Drama **Reparto:** Emma Watson, Israel Broussard, Katie Chang, Leslie Mann, Taissa Farmiga, Claire Julien **Guion:** Sofia Coppola **Productora:** American Zoetrope, NALA Films, Pathé Distribution **Fotografía:** Christopher Blauvelt y Harris Savides

FICHA TÉCNICA: **Título:** *The Beguiled* **Dirección:** Sofia Coppola **País:** Estados Unidos

Año: 2017 **Duración:** 91min **Género:** Drama **Reparto:** Colin Farrell, Nicole Kidman, Kirsten Dunst, Elle Fanning, Oona Laurence, Angourie Rice **Guion:** Sofia Coppola. **Productora:** American Zoetrope, FR Productions **Fotografía:** Philippe Le Sourd

FICHA TÉCNICA: **Título:** *On The Rocks* **Dirección:** Sofia Coppola **País:** Estados Unidos

Año: 2020 **Duración:** 96min **Género:** Comedia. Drama **Reparto:** Bill Murray, Rashida Jones, Marlon Wayans **Guion:** Sofia Coppola **Productora:** Apple Original Films, A24 **Fotografía:** Philippe Le Sourd

FICHA TÉCNICA: **Título:** *Vertigo* **Dirección:** Alfred Hitchcock **País:** Estados Unidos

Año: 1958 **Duración:** 120min **Género:** Drama Psicológico **Reparto:** James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones **Guion:** Alec Coppel y Samuel A. Taylor **Productora:** Paramount Pictures, Alfred J. Hitchcock Productions **Fotografía:** Robert Burks