

# Retrat

TERESA SOROLLA-ROMERO<sup>1</sup>

---

## Imágenes agrietadas, alaridos silenciosos:

Jane Campion

## *Cracked Images, Silent Screams:*

Jane Campion

*The heart asks pleasure first<sup>2</sup>  
And then, excuse from pain  
E. Dickinson*

*China girl*, subtítulo que acompaña a la segunda temporada de *Top of the Lake* (Jane Campion, 2013-2017), juega con un doble sentido característico del proceder artístico de su creadora Jane Campion (Wellington, Nueva Zelanda, 1954): además de aludir a la geografía asiática, la acepción inglesa de la palabra *china* significa *porcelana*. La espalda agrietada de la detective Robin Griffin (Elisabeth Moss) que ocupa el cartel promocional de la serie alude a lo quebradizo del cuerpo, sosteniendo visualmente la polisemia del título. No en balde, bajo las epidérmicas superficies –*Top*– del pueblo ficticio de Laketop y la ciudad de Sydney se halla una putrefacta trama de corrupción de menores y compra-venta de cuerpos para su explotación sexual –especialmente la de sus úteros–, tal y como deja inferir desde el *opening* de la serie el goteo del acuarelado lago que se filtra bajo el suelo.



Más allá de la denuncia de prostitución, explícita argumentalmente y especialmente presente en *Top of the Lake*, algo de lo insondable, de lo escurridizo, de lo oscuro del océano envuelve los cuerpos de las protagonistas de la obra de Jane Campion, constreñidos por las circunstancias, cuya aparente fragilidad es desmentida por su resistencia a embarazos forzados, tentativas de suicidio, chantajes sexuales, aberraciones clínicas, intentos de aborto. Una capacidad visual terriblemente poética acoge las contradicciones de universos femeninos

1 Universitat Jaume I; tsorolla@uji.es

2 Verso de la poetisa norteamericana Emily Dickinson con el cual Michael Nymann titulaba una de las más significativas composiciones de la banda sonora de *El piano*.

complejos, en ocasiones pocos en explicaciones para los interrogantes que genera su exploración. Es a través de un tipo de lenguaje sutil, connotativo, que la cineasta neozelandesa –primera y única mujer ganadora de una Palma de Oro en el Festival de Cannes (1993)– despliega diferentes reacciones a lo terrible que desoyen la lógica y el funcionamiento narrativo de lo *mainstream*, sin dinamitarlo del todo. Los múltiples y humanísticos estudios –antropológicos, artísticos y finalmente cinematográficos– cursados por la directora y guionista durante los años setenta se traducen en relatos densos, con derivas poco convencionales y universos visuales que suponen prolíficos significantes cargados de sentido.

Cuerpos que sufren, puestos a prueba por su propia naturaleza, por dinámicas sociales que los zarandean e incluso por la voluntad de sus propias dueñas atraviesan la filmografía de Campion. Podríamos rastrear, a lo largo de toda su obra, las diferentes huellas que todo ello va dejando en las mujeres que invariablemente han protagonizado sus relatos empezando, por ejemplo, por *Sweetie* (1989). El filme, rareza estrenada en Cannes, despliega la inestabilidad mental y los brotes agresivos de su protagonista –soslayados por sus padres y acusados por su hermana– que sacuden la acción del relato oscilando entre lo reivindicativo, lo irracional y lo funestamente incontrolable. Su segundo largometraje, *Un ángel en mi mesa* (*An Angel at My Table*, 1990), *biopic* de la poetisa neozelandesa Janet Frame, desarrolla con una ternura paradójicamente cruda la hostilidad y las múltiples pérdidas que van calando en la joven maestra y escritora, la cual –habiéndole sido diagnosticada esquizofrenia– escapa a una lobotomía por la afortunadamente oportuna publicación de su obra.

Pero de entre toda su filmografía, dispares comercios con el cuerpo femenino tienen lugar, especialmente, en *El piano* (*The Piano*, 1993)<sup>3</sup> y *Top of the Lake* (2013-2017), serie televisiva que establece de forma particularmente llamativa rimas con el filme más conocido de Campion. En ambas obras –distanciadas por veinte años entre sus estrenos y más de siglo y medio entre sus presentes diegéticos– lo sublime del océano, de los lagos inagotables, de las montañas y acantilados rocosos contrasta con la pequeñez de los cuerpos femeninos enfrentados a ellos, obligados a indagarlos, a sobrevivir a la colisión.

Ada (Holly Hunter), madre soltera en la Escocia de mediados del siglo XIX, es entregada en matrimonio por su padre y enviada con su hija Flora (Anna Paquin) a la otra punta del mundo. Su mudez encuentra un paralelismo con la discreción del relato, que apenas nada explica del pasado en que la niña fue concebida. No son los diálogos de los personajes, ni las voces *over* de ellos o un *meganarrador* quienes explicitan la historia, sino el lenguaje cinematográfico. Éste la sugiere cargado de fuerza mediante la iluminación, la potentísima banda sonora, la composición de la imagen, el acompañamiento de los movimientos de cámara, etc.. Solamente algunas preguntas cómplices susurradas por Flora respecto a su padre si él era su profesor de piano, por qué no se casaron, respondidas por Ada mediante el lenguaje

3 Filme que proporcionaría a Campion un premio Oscar de la Academia norteamericana al mejor guion original y otros dos a sus protagonistas femeninas, Holly Hunter (mejor actriz principal) y la todavía niña Anna Paquin (mejor actriz de reparto).

de signos que ambas comparten, dejan intuir el romance previo del que nació la niña. La mujer suple la carencia del habla mediante el lenguaje musical, tocando el piano gracias al cual, tal y como explica la voz *over* de su conciencia, que abre y cierra el filme, no se considera silente. Lógicamente, Ada resulta simbólicamente mutilada cuando su nuevo marido Alisdair Stewart (Sam Neill), desoyendo su insistencia, decide abandonar en la playa el piano que ella ha llevado consigo hasta Nueva Zelanda. Ada añora su voz en la casa de madera en medio de la selva a la que se traslada con su esposo, al que no toca, y el cual demuestra una suerte de desprecio medio fascinado por ella y una absoluta torpeza para tratarla. Sus ademanes de mujer victoriana contrastan con una voluntad asertiva traducida en miradas duras, desobediencia, contenido desinterés hacia él y despreocupación por la opinión del resto de su comunidad. Su situación se ve alterada cuando un socio de Stewart que vive a medio camino entre la rutina occidental y la inercia maorí cambia el piano a Stewart por tierras y declara querer aprender a tocarlo. Durante las primeras lecciones, Georges Baines (Harvey Keitel) revela a Ada su intención de establecer un pacto: por cada lección en la que le permita aproximarse físicamente, ella recuperará una tecla del piano. Ada negocia: cada lección equivaldrá a una tecla negra, menos numerosas, y exige, cuando las demandas de Baines implican desnudez o una cercanía más íntima, más teclas a cambio. El negocio sexual al que Ada accede por recuperar su vital instrumento termina cuando el hombre, enamorado de ella, se siente insatisfecho forzándola a estar con él y se lo devuelve sin más. Sin embargo, recuperado el piano y esquivado constantemente el contacto con su marido, la melancolía la invade. Ada desea al hombre que la chantajeó, y el lenguaje cinematográfico la cercanía de los encuadres, la calidez de la iluminación, el énfasis de la banda sonora avala la conversión de aquél en un amante complaciente y entregado que, ante la primera ocasión de aproximarse sexualmente a ella de forma consentida, escoge desaparecer bajo su miriñaque y complacerla unilateralmente.

Un cierto deseo imprevisible, indomable, que se niega a dar razón de sí mismo. Como en buena parte de la filmografía de la directora, la fuerte voluntad de Ada, que a ella misma le resulta opaca va torciendo la narrativa y establece una suerte de precario equilibrio entre la atracción hacia el abismo y la desconfianza, desdibujando, además, la necesidad de explicitar motivos para la acción en



Imagen 1. Cartel promocional de la película *The Piano* (Jane Campion, 1993).

tanto justificación narrativa pilar básico de la acción de los personajes en el cine convencional. Determinadas miradas, gestos, situaciones o motivos visuales aparentemente triviales o aislados ejercen de engarces connotativos que entroncan con las decisiones de las protagonistas de Jane Campion, que mueven el avance del relato. Por citar algunos ejemplos, en *Retrato de una dama* (*The Portrait of a Lady*, 1996)<sup>4</sup> Isabel Archer (Nicole Kidman) rechaza en virtud de su independencia diversas ofertas de matrimonio hasta terminar casada con el decadente maquiavélico Gilbert Osmond (John Malkovich), que la anula psicológica y anímicamente. En el último plano, congelado, Isabel permanece de pie en un lugar liminar, entre el interior de una casa, cuya puerta no llega a abrir, y el jardín nevado hacia el que mira, en el que un antiguo pretendiente, Caspar Goodwood (Viggo Mortensen) le insiste en que huya con él. El sostenimiento de la imagen fija y su mirada hacia el exterior generan la posibilidad de alejarse de sus perniciosos lazos conyugales. En *En carne viva* (*In the Cut*, 2003), Frannie (Meg Ryan<sup>5</sup>) emprende una turbia relación con el detective Malloy (Mark Ruffalo) a sabiendas de que puede tratarse de un asesino. Los finales de los relatos tienden al interrogante sostenido: en este último caso Frannie encadena a Malloy a una tubería de su dormitorio creyéndole culpable, mientras huye con el verdadero asesino; ensangrentada y herida, tras una sobrevivir a su ataque, regresa penosamente a la habitación en la que Malloy sigue encadenado y se acurruca a su lado. Otros dos cuerpos exhaustos que se han usado y herido el uno al otro cierran *Holy Smoke* (1999), en la cual la joven Ruth (Kate Winslet), inmersa en las creencias y estilo de vida de una secta hindú huye de PJ Walters (Harvey Keitel), supuesto terapeuta norteamericano que debía desconectarla de la secta. Tras desafiarle como paciente y seducirle, terminan su tortuosa historia magullados y sucios, arrastrándose por el desierto australiano, él vestido de mujer y suplicándole que no le deje.

En *El piano*, Stewart descubre con actitud más de voyeur que de testigo la infidelidad de Ada y la encierra literalmente en casa. Cuando vuelve a confiar en ella y desatranca ventanas y puerta, Ada graba un mensaje en una tecla del piano y pide a la niña que se la entregue a su amante. Poéticamente, entrega un resorte de su voz para que el instrumento, literalmente, hable por ella. La traición de Flora, que le entrega la tecla a su padrastro, conlleva la brutal amputación de uno de los dedos índices de la mujer, que Stewart secciona con una destal en un ataque de ira. Cuando finalmente se marcha en canoa aturdida todavía y con el dedo vendado con Baines y Flora, parece, por un momento, que Ada va a morir dramáticamente, debido a un repentino gesto suicida por el cual se arroja al mar atada a su piano, como lo hicieran sus grandes predecesoras literarias de la infidelidad decimonónica Emma Bovary o Anna Karenina. Sin embargo, el sustrato romántico de *El piano* se mira más en las hermanas Brontë que en Flaubert o Tólstoi, y ya bajo el agua, la voluntad de Ada para sorpresa de ella misma escoge la vida y lucha por regresar a la superficie. Ada vive, y se recrea plácidamente en la fantasmal imagen de su cuerpo meciéndose bajo el océano, atado al piano.

4 Adaptación de la homónima novela de Henry James.

5 La actriz daba un giro, aceptando el papel, a su trayectoria de protagonista en comedias románticas para enrolarse en un proyecto de estética más oscura.

Cuando el jurado de Cannes otorgó a Jane Campion la Palma de Oro, Sam Neill la recogió en su nombre, puesto que ella estaba dando a luz a un niño que viviría solamente diez días. El desgarró y la amargura de la pérdida del hijo, que reconoce que le cambió para siempre su perspectiva vital, impregnan las tramas de *Top of the Lake*. En el episodio piloto, en una clara rima con el final de *El piano*, una niña se mete andando en el agua helada de un lago, también con ambiguas intenciones suicidas. Embarazada con doce años de no se sabe quién, Tui (Jacqueline Joe) desaparece poco más tarde. Si en *El piano* Holly Hunter encarnaba ya a una mujer que desatendía las convenciones que suponían pilares sociales básicos de su rural comunidad victoriana, en *Top of the Lake* la actriz interpreta a GJ, líder de una suerte de agrupación espontánea de mujeres que conviven en grandes contenedores al lado de un lago, en las montañas, último lugar en el que Tui es vista antes de desaparecer. El caso conecta especialmente con el pasado de Robin Griffin, crecida en el pueblo y víctima de una violación múltiple como consecuencia de la cual sabremos en la segunda temporada dio a luz, y en adopción, a una niña a la que conocerá más adelante. Lo mismo sucede en la segunda temporada, en la cual un grupo de jóvenes adolescentes asiáticas de algún modo, *china girls* son *instruidas* por el proxeneta Puss, criado en la Alemania oriental anterior a la caída del Muro de Berlín, que parece querer vengarse de la lógica capitalista engañando a parejas infértiles cuyos hijos, gestados por las prostitutas adolescentes de forma ilegal, jamás les serán entregados. En una vuelta más de tuerca, la segunda hija de Jane Campion Alice Englert interpreta a la hija adolescente de Robin, novia de Puss, que fascinada por éste se ve involucrada en su maquinación.

La elección de Elisabeth Moss para el papel de la detective Griffin no parece gratuita en relación a la representación de maternidades problemáticas: ya en *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015) su personaje, Peggy, daba en adopción a un hijo del que no sabía que estaba embarazada hasta ponerse de parto para poder hacer carrera en el mundo de la publicidad neoyorkina de los años sesenta. En el funesto régimen dictatorial y ultraconservador de la más reciente *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017), June se ve forzada como *sirvienta* a quedarse embarazada de sus señores para entregar el bebé a la familia que la acoge con ese fin, además de serle arrebatada previamente su niña para ser criada según la moral del gobierno teocrático de Gilead. A su vez, si en el primer episodio de *Top of the Lake* Tui se adentraba en el agua, como Ada, con intención de desaparecer, tampoco es casualidad que, en el comienzo de la segunda temporada, una maleta arrojada al mar de la que sale un largo mechón de cabello oscuro, y que da lugar a estremecedores imágenes marinas del hundimiento con índice humano el del cabello y el de las burbujas



Imagen 2. Cartel promocional de la segunda temporada de *Top of the Lake* (Jane Campion, 2013-2017).

que emergen del mismo reflote ofreciendo, esta vez sí, un cadáver femenino que, no obstante, dará lugar a la investigación que apacigua el traumático pasado de su protagonista. Todo ello no son sino pequeños fragmentos a modo de muestra de los paralelismos, las conexiones internas y el funcionamiento connotativo del universo de Jane Campion, cuya voluntad de hacer cine parece latir en cada una de sus protagonistas, tal y como reconocía desde el silencio la romántica pianista escocesa nacida de su capacidad de representar con sutileza heterogéneos cosmos femeninos desde la potencia de la inagotable imagen cinematográfica.