



El piano
(The Piano)
Jane Campion
(1993)

* * * * *

Teresa Sorolla-Romero

 NAUlibres

The logo for NAUlibres features a stylized 'N' symbol composed of three horizontal lines of varying lengths, followed by the word 'AUlibres' in a sans-serif font.

Colección "Guías para ver y analizar" nº 72

Directores:

- Javier Marzal Felici** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.
- Salvador Rubio Marco** Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes.
Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- Josep Maria Català Domènech** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Autònoma de Barcelona.
- José Luis Castro de Paz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Santiago de Compostela.
- José Manuel Palacio Arranz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad Carlos III.
- Eduardo Rodríguez Merchán** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
In memoriam Universidad Complutense de Madrid.
- Santos Zunzunegui Díez** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

- Concha Roncal Sánchez** Editora de Nau Llibres

Comité Editorial:

- Rafael Cherta Puig** Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual.
IES Henri Matisse Paterna.
- Juan Miguel Company Ramón** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat de València.
- Shaila García Catalán** Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.
- Francisco Javier Gómez Tarín** Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I
- Marta Martín Núñez** Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I
- José María Monzó García** Crítico y ensayista de cine.
- Aarón Rodríguez Serrano** Profesor Ayudante Doctor de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.
- Agustín Rubio Alcover** Profesor Contratado Doctor de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.

© Teresa Sorolla-Romero

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València. Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro, Carol López, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-18047-42-8

ISBN_ePub: 978-84-18047-43-5

Depósito Legal: V-343-2021

ISBN_mobi: 978-84-18047-44-2

ISBN_PDF: 978-84-18047-45-9

Impresión: Podiprint

Nau Llibres apoya las leyes de propiedad intelectual que protegen a los creadores de contenido, fomentan la diversidad de ideas, estimulan la creatividad y favorecen el desarrollo de nuestra sociedad. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin autorización previa. De esta forma, usted está respaldando a los autores y permitiendo que Nau Llibres continúe publicando libros. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita utilizar algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).



A Fernando Romero Velasco,
amante incansable de la música clásica

ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística	7
2. Introducción	8
2.1. <i>El piano</i> desde su época	9
2.2. <i>El piano</i> en la obra de Jane Campion	19
3. Sinopsis argumental	23
4. Estructura del filme	24
5. Análisis textual	28
5.1. Presentación, elipsis y desembarco	28
5.2. El miriñaque como refugio	33
5.3. La fotografía como espejo y el vestido de novia vacío... ..	34
5.4. Un piano en la playa	45
5.5. La melancolía	48
5.6. Caperucita roja, el espía y el perro	53
5.7. El trato y sus consecuencias	56
5.8. Las alas de ángel se manchan de sangre	64
5.9. El naufragio del piano	84
6. Recursos expresivos y narrativos	90
6.1. Dirección de fotografía	90
6.1.1. Iluminación	90
6.1.2. Intertextualidades compositivas	93
6.2. Dirección artística	99
6.2.1. Vestuario	99
6.2.2. Maquillaje	106
6.2.3. Decorados	108
6.3. Música	114
6.4. Montaje	123
6.5. Otros recursos narrativos	126
7. Interpretaciones de <i>El piano</i>	127
7.1. Interpretaciones previas	127
7.1.1. Masculinidades confrontadas	128
7.1.2. Maoríes con sombrero de copa	132
7.1.3. Silencios femeninos	133

7.2. Interpretación propia: la mirada romántica	136
8. Equipo de producción y artístico	141
8.1. Jane Campion	141
8.2. Jan Chapman	142
8.3. Michael Nymann	142
8.4. Veronika Jenet	143
8.5. Stuard Dryburgh.....	143
8.6. Janet Patterson	143
8.7. Holly Hunter	144
8.8. Anna Paquin	145
8.9. Harvey Keitel	145
8.10. Sam Neill	147
9. Bibliografía	148
Guías para ver y analizar... ..	155

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original: *The Piano*
Año de producción: 1993
Duración: 120 minutos
Nacionalidad: Australia / Nueva Zelanda / Francia
Dirección: Jane Campion
Guion: Jane Campion
Productora: Jan Chapman
Productor ejecutivo: Alain Depardieu
Director de fotografía: Stuard Dryburgh
Diseñadora de vestuario: Janet Patterson
Composición musical: Michael Nymann
Montadora: Veronika Jenet
Diseño de producción: Andrew McAlpine
Dirección de arte: Gregory P. Keen
Efectos visuales: Roger Cowland
Fecha de estreno: 17 de diciembre de 1993 (España)

Reparto principal

Holly Hunter: Ada
Anna Paquin: Flora
Harvey Keitel: George Baines
Sam Neill: Alisdair Stewart
Kerry Walker: Morag
Geneviève Lemon: Nessie
Tungia Baker: Hira
IanMune: Reverendo
Bruce Allpress: Afinador de piano

2. INTRODUCCIÓN

Enrocado bajo las profundidades oceánicas reposa un piano destartado, firmemente sumergido entre el vaivén de las algas y peces que lo circundan. Atado a él se mecen, tendiendo hacia la superficie, los abultados ropajes victorianos que encubren un cuerpo femenino presuntamente inerte, que se balancea en vertical. El azul oceánico lo invade todo desdibujando los elementos, que van quedando lejos progresivamente, hasta que la última imagen de *El piano* funde a negro, acompañada de la locución de unas palabras –significativamente, versos–: “Hay un silencio donde nunca ha habido sonido / Hay un silencio donde no puede haber sonido / En la fría tumba –bajo el profundo, profundo mar”¹. Ese último plano desencadena una imagen terriblemente poética que se emplaza en la imaginación más íntima de Ada, quien, habiendo desestimado una tentativa de suicidio, se imagina muerta. Si el filme se abre con un plano subjetivo de la protagonista, cuyos dedos entorpecen durante los primeros segundos la visibilidad y orientación del espectador, la última vuelve para desestabilizarlo desde una paradójica y oscura calma. El relato de *El piano* es indesligable del punto de vista de Ada. La puesta en valor de su subjetividad e introspección y un cierto oscurantismo romántico lo impregnan y dan razón de la oscilación discursiva entre un ensimismamiento plácido, autoconsciente, y poderosas sacudidas visuales, musicales y rítmicas– paralelas a las convulsiones que van sucediendo en la vida de los personajes–. La contraposición entre estas últimas y el inquietante sosiego previo constituye una decisión estética constante. Un ejemplo de su materialización puede hallarse en la dialéctica entre el mutismo de Ada y la potencia de la banda sonora. El relato reclama el poder del silencio estableciendo una rima consigo mismo entre el inicio, cuando Ada confiesa que no sabe por qué no habla desde niña, y los versos finales. Sin embargo, el sentir de ella respecto a su mudez, declarando que no se considera silente debido a su piano, obtiene su reflejo en el discurso, que significa exprimiendo la potencia del lenguaje cinematográfico y guiando poéticamente su lectura. La narrativa de *El piano* es una narrativa del susurro, que se torna repentinamente en

1 Adaptación en la versión doblada al castellano de la edición española de los versos ingleses originales de Thomas Hood (1799-1845): “There is a silence where hath been no sound / There is a silence where no sound may be / In the cold grave –under the deep deep sea” (Marsh, 1995: 179).

tormentosas, la consecución del deseo sexual de Ada y la exploración de su subjetividad alinean parcialmente el filme con las ficciones cinematográficas y televisivas *neo-victorianas* que vienen proliferando desde la década de 1990 (Kaplan, 2007; Primorac, 2018)³, centradas en la representación de una heroína decimonónica literalmente encorse-tada cuya sexualidad, desarrollo artístico o profesional y roles sociales son sistemáticamente reprimidos. Sin embargo, la sofisticación de los referentes del filme de Jane Campion y el diálogo que establece con el siglo XIX desde los mismos provocan que destaque respecto a otras adaptaciones literarias o ficciones *neo-victorianas* (Kaplan, 2007). *El piano* marca la fecha de arranque del corpus analizado por Antonija Primorac (2018) como el último capítulo, previo al epílogo de Kaplan (2007). La coincidencia resulta significativa, puesto que se trata de dos de los más relevantes volúmenes centrados en analizar todas esas obras que releen, recrean y reinterpretan la era victoriana, fascinadas por sus supuestas doble moral y represión, que prometen las más diversas fugas de lo acallado de puertas afuera.

2.2. *El piano* en la obra de Jane Campion

El piano constituye un éxito clave en la filmografía de Jane Campion (Wellington, Nueva Zelanda, 1954), a medio camino entre sus anteriores trabajos de corte más autoral, y el cine *mainstream* hollywoodiense. Su relevancia queda plasmada en diversos hechos, como que Campion fuera galardonada con la Palma de Oro del Festival de Cannes, siendo la primera vez en la historia del festival que una mujer ganaba el máximo premio (Polan, 2001: 5). También las actrices Holly Hunter (Ada) y Anna Paquin (Flora) ganaron sendos premios de la Academia norteamericana a la mejor actriz principal y mejor actriz de reparto, respectivamente, y a Jane Campion le fue entregado el premio a mejor guion original. *El piano* desbancaba, así, a otra gran producción de época con la que indirectamente competía –y que se hizo, sin embargo, con el Oscar al mejor diseño de vestuario–: *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993). Los beneficios recaudados

3 Además de las hermanas Brontë y Henry James, Cora Kaplan relaciona con el filme las historias de Herman Melville, Nathaniel Hawthorne y James Fenimore.

4. ESTRUCTURA DEL FILME

El piano se divide en 31 secuencias, que guardan unidad de acción –entendida de forma amplia– y pueden estar compuestas o no por diversas escenas que atienden a una mayor homogeneidad espaciotemporal. En su mayoría, las sucesiones entre ellas se llevan a cabo por corte directo, salvo alguna excepción que, para significar de forma poética, utiliza el fundido encadenado como transición que funde, literalmente, el cabello peinado en espiral de Ada con la frondosidad de la selva neozelandesa. Asimismo, dos elipsis que separan sendas secuencias destacan respecto a las demás por su magnitud y su condición de corte entre situaciones muy distintas. La primera de ellas tiene lugar entre la primera secuencia y la segunda, y se corresponde con el viaje en barco desde Escocia hasta Nueva Zelanda. La segunda se corresponde con el tiempo que Ada, Baines y Flora tardan en instalarse en Nelson y emprender una nueva rutina en la que ella es profesora de piano.

La narración, urdida desde acciones o detalles aparentemente insignificantes que, poco a poco, van dando cuerpo a la caracterización y el devenir de los personajes, se refleja, en parte, en el hecho de que haya diversas secuencias autosuficientes, conformadas por una sola escena, y otras tantas con pocas de ellas –dos, tres– en las cuales la acción no avanza de forma significativa. Sin perjuicio de potentes escenas nucleares, como la del encuentro sexual entre Ada y Baines, la mutilación o la tentativa de suicidio, desde la detención en la catálisis barthesiana se construye en buena parte un relato que significa desde lo insignificante: desde una mueca, un ceño fruncido, un objeto dejado de lado, un vestido rasgado o una incongruencia comportamental, se va levantando el carácter de Ada, pues, como ella, *El piano* habla callando.

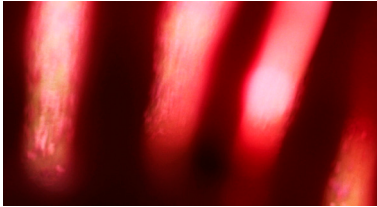
A continuación presentamos la mencionada secuenciación, a modo de propuesta de guía organizativa, más que clasificación cerrada.

Secuencia	Escena	Apartado
1. Presentación y últimos momentos en Escocia		5.1. Presentación, elipsis y desembarco
1.1. Títulos de crédito		
1.2. Ada en el jardín mira a su hija con el poni		
1.3. La niña patina en casa		
1.4. Ada le quita los patines cuando se duerme y toca el piano hasta que se asoma una sirvienta		

Secuencia	Escena	Apartado
2. Llegada a Nueva Zelanda		5.1. Presentación, elipsis y desembarco
2.1. Desembarco y partida de los marineros	2.2. La noche bajo el miriñaque	
3. Encuentro con Alisdair Stewart y viaje a casa		5.3. La fotografía como espejo y el vestido de novia vacío
3.1. Travesía por la selva	3.2. Llegada a la playa y discusión sobre el traslado	
3.3. Abandono del piano	3.4. Travesía de vuelta	
4. Preparativos y fotografía nupcial		
4.1. Juegos de las mujeres con el vestido de mentira	4.2. Visten a Ada para el retrato	
4.3. Fotografía nupcial	4.4. Flora le cuenta la historia a Morag	
4.5. Ada mira por la ventana pensando en el piano	4.6. Stewart se despide	
5. Visita a Baines		5.4. Un piano en la playa
5.1. Negación de Baines	5.2. Estancia en la playa	
6. Vuelta de Stewart		5.5. La melancolía
6.1. Encuentro en la casa con la mesa como piano	6.2. Conversación con Morag	
7. Baines adquiere el piano		
7.1. Conversación con Baines	7.2. Discusión con Ada	
7.3. Traslado del piano	7.4. Afinación del piano	
7.5. Melancolía en la hierba	7.6. Primera lección	
8. Negación del beso de buenas noches		5.6. Caperucita roja, el espía y el perro
9. Propuesta del trato		
9.1. Flora golpea al perro	9.2. Baines hace la proposición	
9.3. Flora acaricia al perro		
10. Ensayo de la proyección de sombras		

5. ANÁLISIS TEXTUAL

5.1. Presentación, elipsis y desembarco 0h. 00' 00"



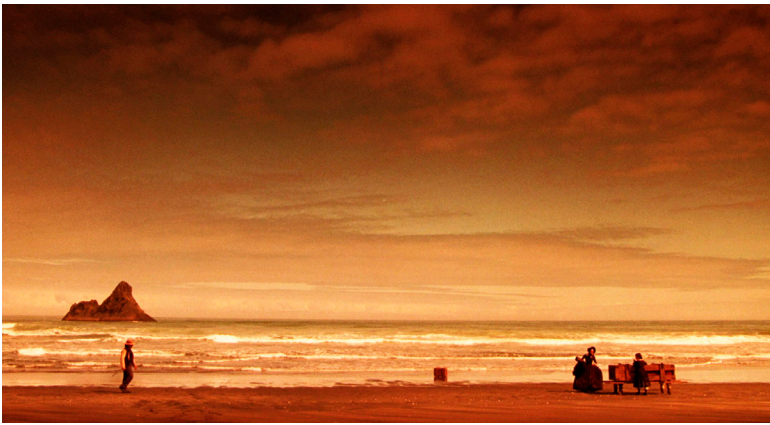
El primer plano diegético de *El piano* es una imagen borrosa compuesta por unas franjas negras, alargadas y móviles que problematizan la visión del espacio. Al ver en el segundo plano unos dedos –con alianza– tapando parcialmente los ojos de una mujer, comprendemos que acabamos de asistir a su punto de vista. Otorgando la función inaugural a un plano subjetivo confuso, tanto por la proximidad de la escala –primerísimo primer plano– como por lo abstracto del motivo, la enunciación concede una atención privilegiada a la importancia de la mirada. Diversos detalles anuncian, además, la cercanía de la posición del relato respecto a Ada desde ese inicio: el hecho de que se trate de un plano subjetivo –ocularización interna–, la proximidad física de la cámara a ella y la distorsión de la imagen provocada por la “reja” de los dedos, de la que se hace partícipe al espectador, son algunos de ellos. Este gesto encuentra su continuidad en el primer plano de la siguiente película dirigida por Jane Campion, *Retrato de una dama* (*Portrait of a Lady*, 1996), que se centra mediante *zoom in* en la mirada vidriosa de Isabel Archer (Nicole Kidman), compungida tras haber rechazado por primera vez a su pretendiente Lord Warburton (Richard E. Grant).

Redoblando la proximidad con Ada, el meganarrador (Gaudreault, 1988) da acceso a la voz *out* de su conciencia, que explica: “la voz que están oyendo no sale de mi boca. Es la voz de mi mente. No he hablado desde que tenía seis años. Nadie sabe por qué, ni siquiera yo. Mi padre dice que es un talento misterioso que poseo, y que el día que se me meta en la cabeza dejar de respirar, será mi último día”. No en balde, esta primera declaración tiene lugar mientras, entre otras, asistimos a una imagen que demuestra testarudez: el padre de Ada y su hija Flora tiran de las riendas de un poni sobre el que la niña está



El *zoom in* que se aproximaba a la pareja enlaza por corte directo con otro que se acerca al rostro de Morag. La cercanía a la mujer, que permite apreciar los caracolitos de cabello que decoran su frente –como puntillas de un mantel– se corresponde con el secretismo con el que Morag intenta obtener de Flora, en voz baja, más detalles de la historia que la niña les ha lanzado un momento antes. La mujer le pregunta con interés dónde se casaron. La respuesta de Flora, a la que en los sucesivos planos-contraplanos se aproxima la cámara reforzando la atención en su relato, da cuenta de su autoconciencia como niña: “En un bosque enorme con verdaderas hadas como damas de honor. Todas llevaban a un elfo de la mano”. Morag la mira inclinando ligeramente la cabeza con decepción. En una reconducción que le

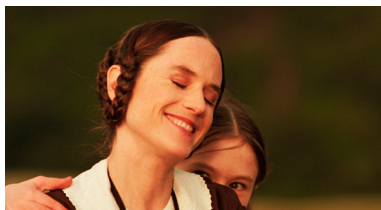
traduce la petición de su madre, que las lleve a la playa donde desembarcaron, responde ligeramente contrariado que no puede hacerlo, que no tiene tiempo. Y les cierra la puerta. La testarudez silente de Ada se demuestra cuando, tras una elipsis indeterminada, Baines sale y las encuentra sentadas enfrente. Antes de ponerse a ensillar un caballo, les vuelve a decir que no puede llevarlas. Sin embargo, las dos negativas verbales no tienen consecuencias en el devenir diegético. En sintonía con un relato moroso en justificaciones, por corte directo el relato se traslada a la playa.



El lenguaje cinematográfico danza en sí mismo y rastrea las danzas de los personajes, que se mueven como columpiándose en la música que Ada toca al piano, en una de las escenas más representativas del sentir estético del filme. Un abierto plano general enseña el atardecer en la orilla de un mar mucho más calmado que el que recibió a las forasteras, bañado por una luz ligeramente dorada. Ada corre hacia el piano seguida de Flora y lo rodea, sentándose a tocarlo de inmediato. Tras ellas camina, sin prisa, Baines.

La cámara recorre los dedos de Ada y registra los pasos de George, que camina con las manos a la espalda y se gira diversas veces a mirarla mientras toca. La enunciación observa a los personajes discretamente, estableciendo suaves *travellings* a su alrededor que empujan a participar tímidamente del balanceo de los personajes. En este lapso insuflado de transitoria libertad, Ada sonríe relajada por primera vez. Contagiada por la distensión del momento, Flora baila desprendida de

su atuendo negro, constituyendo una grácil silueta blanca y pequeña que coreografía improvisadamente los acordes de Ada.



Por corte directo, un plano medio de Baines observando a Ada tocar cambia a un plano detalle de las manos de ambas tocando juntas el mismo motivo que tocaba solamente Ada, Flora redoblándola en octavas superiores. El cambio de iluminación hacia lo azulado del anochecer indica que han estado largamente en la playa. El ritmo más lento de la melodía y la sonrisa sosegada de Ada traslada lo catártico de su desahogo, así como lo prioritario del lenguaje musical para la plenitud del personaje. Un gran plano general se despide de la playa mientras los personajes se alejan, dejando atrás un gran caballito de mar que Flora ha compuesto con conchas y piedras. En el mismo orden en que llegaron, Ada camina a paso rápido, Flora corre tras ella y, a unos cuantos metros de distancia, las sigue George Baines.



A lo largo de toda la secuencia aparecen las mencionadas composiciones simétricas en las que Ada y Flora casi forman parte de una misma unidad desdoblada. No es gratuito que en adelante disminu-

Ajena a los cuidados con que Baines prepara el piano –un afinador ciego lo acaricia, lo huele–, Ada reposa sobre la hierba con mirada llorosa. Un *travelling* descendente la envuelve aproximándose a su rostro desde las alturas. Un plano general corto de angulación audaz deriva mediante el sinuoso movimiento de cámara en un primer plano de su rostro apesadumbrado. La continuidad y sutileza del movimiento, reforzado por la nostálgica música extradiagética, trasladan al lenguaje convencional la posición de Ada, observada (simbólicamente) por el resto de personajes desde un punto de vista que les hace verla como extravagante.



La primera lección con Baines transcurre sin sobresaltos. Ada se vale de Flora para mostrarse distante. Ambas se sorprenden de que el piano esté afinado y, cuando le insisten en que toque algo, él revela que prefie-

miento, su aburrimiento y su curiosidad. Dentro, el negocio se pone en marcha. Primeros planos envuelven el rostro de Ada de forma similar a los que la enmarcaron en la playa, que toca, ora entregada, ora recelosa de George, que deambula alrededor. La sentida pieza diegética que toca Ada genera una continuidad engañosa, puesta al servicio de la añoranza de Baines cuando ella está ausente. El piano sigue sonando mientras, por corte directo, aparece un plano cercano de Baines acostado en la cama, que aparta un velo rojo que la separa de la estancia a modo de cortina. El contraplano revela el piano, cerrado y vacío, bañado por rayos difusos de luz clara que entran por las ventanas.



Mientras la música disminuye hasta desaparecer mediante *fade out*, la cámara se desliza por el velo rojo, George se quita la ropa y la utiliza para limpiar cuidadosamente el piano. La enunciación trata con delicadeza por primera vez el espacio asociado al personaje y su miguelangelesco cuerpo, cuyos rasgos escultóricos destacan cincelados por la misma luz que baña el piano ante el que él se desnuda, al servicio del cual pone su camisa.



Ada camina rápida por el bosque cuando, desde detrás de un árbol, su marido sale a su encuentro. Los dos primeros planos frontales en los que colisionan sus miradas sugieren, por la dureza de la de él y el espanto de la de ella, que Stewart es consciente de estar deteniendo a Ada en su camino hacia Baines.



El hombre la persigue en su andar rápido y rígido, como continuando altiva con su rutina, hasta que la alcanza y estrecha contra sí, en un beso forzado del que Ada intenta desprenderse. Lo enredoso de las ramas, hojas y raíces que les envuelven juega tanto en su contra –al impedirle huir más rápido– como a su favor –cuando se mete entre ellas arrastrándose por el suelo–. Lo mismo sucede con lo complicado del ropaje femenino que le problematiza andar deprisa pero, a la vez, impide a su marido acceder a su cuerpo. Stewart tira violentamente del miriñaque de su esposa, que se resiste aferrándose a la vegetación que la circunda, hasta hacerla caer al suelo.



Stewart se abalanza sobre Ada y reposa su rostro, con los ojos cerrados, sobre el de ella, acariciándole con el pulgar la barbilla de forma casi imperceptible. Exhala una especie de suspiro al sentirse alcanzando una meta largamente ansiada. El primer plano compartido por ambos se rompe rápidamente para dar lugar a un plano más abierto que muestra cómo Stewart introduce con fuerza un brazo entre las piernas de ella, que intenta zafarse a gatas. Él le sube la falda justo en

obras como *Hombre y mujer contemplando la luna* (hacia 1824), *El árbol de los cuervos* (hacia 1822) o *Paisaje de invierno* (1811). Jane Campion explota el misterio de esa vegetación que parece querer huir de su vínculo con la tierra trabándose hacia el cielo mediante movimientos de cámara y angulaciones que destacan su irregularidad, como sucede cuando Morag, Nessie y Mary se detienen bajo la cuesta en el bosque.



Del mismo modo, los troncos desnudos, rectos y altos que custodian en las pinturas ruinas de catedrales y abadías góticas reverberan en *El piano* en los quemados árboles que circundan con su verticalidad las casas de madera de los colonos, envueltas en niebla.

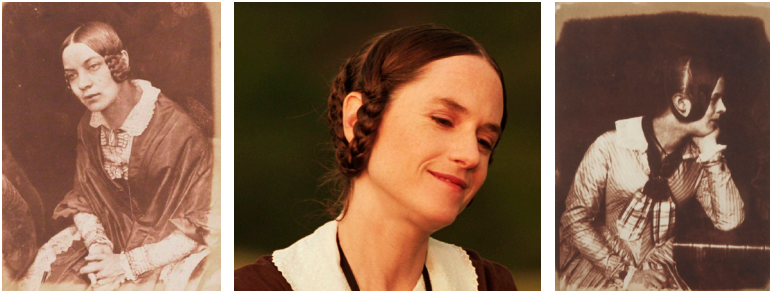


6.1.2.2. Intertextualidades fotográficas

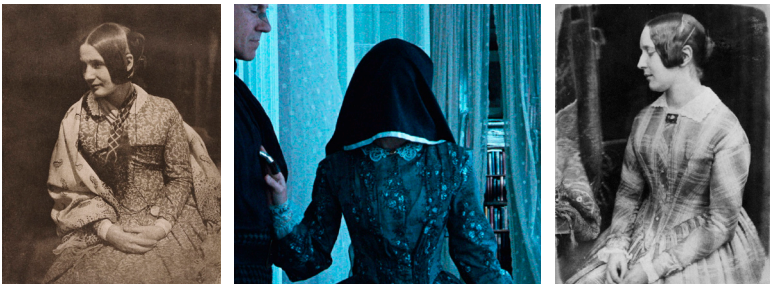
Si *El piano* se mira en lo sublime para empequeñecer la figura humana frente a la naturaleza, en su ámbito doméstico busca el rigor y la cercanía del referente fotográfico. Los ropajes y peinados de mediados de siglo XIX, e incluso los ademanes de los personajes retratados por el particular estilo de los escoceses David Octavius Hill y Robert Adamson retumban en diversas ocasiones en el devenir diegético del filme, cuyas protagonistas proceden también de Escocia⁹.

9 Las reproducciones fotográficas han sido recabadas en las páginas web de la National Portrait Gallery de Edimburgo y las National Galleries of Scotland.

A Hill, afamado paisajista escocés, se le había encargado pintar un enorme retrato de los 474 fundadores de The Free Church of Scotland, propósito para el cual se le sugirió apoyarse en el referente fotográfico. Se asoció con Robert Adamson, dueño de un estudio fotográfico en Edimburgo que se convirtió en Hill & Adamson. Juntos integraron cierta sensibilidad novedosamente artística en el proceso pre-fotográfico del *calotipo* de William Henry Fox Talbot, manteniendo el negocio en funcionamiento desde 1843 hasta 1848. A lo largo de los más de mil quinientos negativos utilizados durante su colaboración, “Ambos extendieron sus actividades al paisaje escocés, pero se dedicaron fundamentalmente al retrato y llegaron a recopilar las efigies de numerosos habitantes de Edimburgo” (Sougez, 2011: 108). En tales fotografías, el cabello femenino aparece estrictamente dividido en dos mitades trenzadas a la altura de las sienes, que rodean la oreja y se unen en un moño a la parte de detrás de la cabeza, tal y como lo lleva Ada.



La misma coincidencia se observa en el corpiño en forma de triángulo invertido que converge en la cintura, rematado en ocasiones por un cuello blanco. Los vestidos más claros recuerdan al fugazmente mostrado modo de vestir de la protagonista en Nelson, que parece abandonar el color negro.



sociedad escocesa de la década de 1840, si bien carece del aplomo y el aire romántico que consiguen atribuir las fotografías mencionadas a los caballeros retratados.



6.2. Dirección artística

6.2.1. Vestuario

El vestuario de los personajes permite ubicar el relato en el tiempo, en el seno de la era victoriana. El puritanismo victoriano y su “preocupación casi enfermiza por cubrir, por envolver, por ocultar” (Knibiehler, 1993: 325) el cuerpo, cuya mostración es considerada poco menos que ignominiosa, provoca cambios sustanciales en la indumentaria que pretenden remarcar las diferencias entre los cuerpos de ambos sexos (función que adquiere el corsé estrechando cintura y destacando pechos y caderas): se busca resaltar lo delicado y maternal de la figura femenina, a la par que preservar a toda costa dignidad y decoro. “Ídolo imponente, la dama mantiene a distancia a todo su entorno; experimenta cierta dificultad para desplazarse, para sentarse” (*ibid.*: 323), y más todavía para desenvolverse en los lodazales neozelandeses que transita Ada, cuyos movimientos y actitudes quedan lejos de la elegancia y distinción que persigue, en parte, el complicado atuendo.

Tanto narrativa como plásticamente, *El piano* destaca la función y el simbolismo de la falda en forma de campana y de la estructura que la sostiene. Es precisamente esta la que obliga a Ada a aferrarse a los marineros para descender de la embarcación. Además de que “sus amplias faldas y sombrero con ‘forma de lámpara’ resultan extraños

El ímpetu de Ada como intérprete pianística desborda los límites de lo socialmente correcto, tal y como advierte Morag diciendo a Nessie que su forma de tocar le resulta altamente inquietante. La trayectoria de su personaje, poseedor tanto de una particularidad física que la convierte en un misterio para el resto como de un don artístico, arranca con un pasado medio desconocido. Incluso en el presente diegético, una gran elipsis suprime el larguísimo viaje hasta las antípodas que se intuye tortuoso. El carácter fuerte de la mujer, el reconocimiento de su ímpetu sexual, su particular lenguaje más cercano a la función poética que a la fática y su dramático porvenir la sitúan más del lado del genio romántico que del ángel del hogar victoriano. En este sentido, no es el único personaje que contradice la lógica del hogar burgués, pues si el objeto representa el ideal del mismo, Stewart ya renuncia a él cuando decide abandonar el piano en la playa y jamás se interesa por recuperarlo. No en balde, el piano enmarca literalmente el alejamiento de Stewart ya en su primer encuentro con Ada, cubriendo significativamente la escena.

La cultura popular escocesa de la época aparece repetidamente desde el inicio del filme, por ejemplo en la tonada que Flora canta ensayando con Ada, y posteriormente por orden de Stewart, armonizada en la segunda lección de piano de Ada a Baines o, extradiegeticamente, en los créditos finales.

The image displays a musical score for piano, organized into three systems. The first system is marked *allegro* and consists of two measures of music, each bracketed with "3 times" above it. The second and third systems are marked *andante* and each consists of a single measure of music, with "etc." written below the staff. The score is written in G major (one sharp) and 12/8 time for the first system, and 4/4 time for the others. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs.

las que ella es partícipe, mientras que Flora lo es de segundo nivel, ya que no está directamente implicada en las historias que cuenta, que conciernen al pasado (real o inventado) de su madre.

En este sentido, un recurso narrativo tan preciso como la “voz mental” de un personaje mudo constituye, probablemente, la más llamativa de las decisiones narrativas de *El piano*. Su propia locución reconoce prontamente “no ser real”, sino provenir del pensamiento de ella. Ello casaría, sin mayor problema, con el concepto de voz *out* que hemos utilizado a lo largo del análisis, o con lo que Michel Chion (1993: 65) definiría, simplemente, como “sonido interno-subjetivo o interno-mental”¹¹. Más allá de la ubicación de su fuente, la pregunta que asalta nada más fluyen las primeras palabras de la voz interior de Ada radica en quién es su enunciatario, pues la mujer alude a un “tú”/“ustedes” a los que explica que “la voz que *están oyendo*” no sale de su boca, sino de su mente. Se trata de una autoconciencia en tanto narradora de su historia de la que da muestra, puntualmente, en esos primeros minutos de metraje, y que no se recupera ni siquiera al final del relato. Ese “otro” que se encuentra en la posición de espectador, de oyente del relato, no es convocado por sus palabras finales, que aunque ofrecen una información contextual sobre su situación, como la del arranque de la cinta, pueden suponer una reflexión interior sin una alusión a la figura implícita de quien asiste al relato.

7. INTERPRETACIONES DE *EL PIANO*

7.1. Interpretaciones previas

Dana Polan, en su monografía sobre Jane Campion (2001), agrupa bajo unos pocos paraguas temáticos los trabajos realizados hasta la fecha a propósito de las obras dirigidas por la cineasta neozee-

¹¹ Dice el teórico que “Se llamará *sonido interno* al que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior físico como mental de un personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón (que podrían bautizarse como *sonidos internos-objetivos*), o sus voces mentales, sus recuerdos, etc. (que llamaremos *internos-subjetivos* o *internos-mentales*)” (1993: 65).

corresponde el diseño del vestuario victoriano de la última adaptación cinematográfica de *Lejos del mundanal ruido* (*Far from the Madding Crowd*, Thomas Vinterberg, 2015).

8.7. Holly Hunter

El papel más memorable de la filmografía de Holly Hunter, nacida en Georgia en 1958, continúa siendo el de Ada McGrath en *El piano*. Tras actuar en obras teatrales de entre las que destacan *Crimes of the Heart* y *The Miss Firecracker Contest*, ambas escritas por Beth Henley, Hunter debutó en cine en 1981, con la película de terror *La quema* (*The Burning*, Tony Maylam, 1981). Durante la década de 1980, formó parte del elenco de diversas *TV movies* y realizó una primera colaboración con los hermanos Cohen para la película *Sangre fácil* (*Blood Simple*, 1984), en la cual locutaba la voz de un contestador telefónico. Más adelante protagonizaría, también a sus órdenes, *Arizona Baby* (*Raising Arizona*, Joel Coen, Ethan Coen, 1987). Ese mismo año recibía su primera nominación a un premio Oscar, en la categoría de actriz de reparto, por su papel en *Al filo de la noticia* (*Broadcast News*, James L. Brooks, 1987). La actriz ha recibido esa misma nominación en dos ocasiones más: en 1993, por *La tapadera* (*The Firm*, Sidney Pollack, 1993), y diez años más tarde, por *Thirteen* (Catherine Hardwicke, 2003). En 1987 actuaba junto con Richard Dreyfuss en el filme de Spielberg *Always*, y volvería a coincidir con Dreyfuss poco después en *Querido intruso* (*Once Around*, Lasse Hallström, 1991). Dos años más tarde, su papel en *El piano* la consagraba internacionalmente y le reportaba múltiples premios. Filmes como *Copycat* (Jon Amiel, 1995), *Crash* (David Cronenberg, 1996), *Una historia diferente* (*A Life Less Ordinary*, Danny Boyle, 1997), *Timecode* (Mike Figgis, 2000), *Los Increíbles* (*The Incredibles*, Brad Bird, 2004) y *Los Increíbles 2* (*Incredibles 2*, Brad Bird, 2018) o *Batman v Superman: El amanecer de la justicia* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016) atestiguan su presencia continuada en el cine contemporáneo. Jane Campion contó también con Hunter para el reparto de la serie televisiva *Top of the Lake* (2013-), que junto con *Salvando a Grace* (*Saving Grace*, Nancy Miller, 2007-2010), *Here and Now* (Alan Ball, 2018) y *Succession* (Jesse Armstrong, 2018-), conforma sus cuatro últimos y más importantes trabajos en el medio televisivo.

8.8. Anna Paquin

Anna Paquin se convirtió, al ganar el Oscar a mejor actriz de reparto con *El piano* –la primera de sus actuaciones en cine– en la segunda niña más joven en conseguir el premio. Nacida en Canadá, criada en Nueva Zelanda y residente en Los Ángeles desde su juventud, Paquin cosechó un éxito notable como actriz desde su niñez. Tras *El piano*, interpretó a Jane Eyre niña en la versión de Franco Zeffirelli (1996) con compañeros de reparto de la talla de Charlotte Gainsbourg, William Hurt o Geraldine Chaplin. El año siguiente protagonizaba junto con Jeff Daniels *Volando Libre* (*Fly Away Home*, Carroll Ballard, 1996), nominada por la Academia norteamericana al premio Oscar a mejor película. Poco después trabajaría a las órdenes de Steven Spielberg en el drama, también múltiplemente nominado, *Amistad* (1997), de nuevo con grandes nombres como Anthony Hopkins, Stellan Skarsgård o Matthew McConaughey. Su rol como Rogue en la saga *X-Men* la vinculó desde el año 2000 a los *blockbusters* de superhéroes durante diversas entregas –*X-Men* (Bryan Singer, 2000), *X-Men 2* (*X2*, Bryan Singer, 2003) y *X-Men: The Last Stand* (Brett Ratner, 2006)–, sin por ello dejar de lado sus proyectos de corte más independiente vinculados a directores de reconocido prestigio como Cameron Crowe –*Casi famosos* (*Almost Famous*, 2000)–, Gus Van Sant –*Descubriendo a Forrester* (*Finding Forrester*, 2000)–, Spike Lee –*La última noche* (*25th Hour*, 2002)– o Jaume Balagueró –*Darkness* (2002)–. En 2008 daba vida al papel de Sookie Stackhouse en la serie televisiva de la HBO *True Blood* (*Sangre fresca*) (*True Blood*, Alan Ball, 2008-2014), y particularmente desde entonces su presencia en la ficción televisiva ha sido constante, siendo las series más significativas en este sentido *Belleuve* (Jane Maggs, Adrienne Mitchell, 2017-), *Alias Grace* (Sarah Polley, 2017), *Flack* (Oliver Lansley, 2019) y *The Affair* (Hagai Levi, Sarah Treem 2014-2019).

8.9. Harvey Keitel

Icono imprescindible del cine contemporáneo, su carrera como actor nace al calor de la década de los setenta en el seno del célebrimo Actors Studio y su trabajo basado en el Método. Sobre sus

9. BIBLIOGRAFÍA

- Armitage, D. (2004). *The Ideological Origins of the British Empire*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Argullol, R. (1982). *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Arnaud-Duc, N. (1993). Las contradicciones del derecho. En Duby, G. y Perrot, M. (eds.) *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Attwood, F. (1998). *Weird Lullaby: Jane Campion's The Piano*. *Feminist Review*, 58, 85-10. Disponible en <https://doi.org/10.1080/014177898339604>.
- Azúa, F. (1998). Los fantasmas de una institutriz. En Dexeus, A. (ed.) *Lecturas compulsivas*. Madrid: Anagrama, 62-67.
- Bai, Y. (2012). *The Symbolism in the Piano. Theory and Practice in Language Studies*, 2(9), 18-49. Disponible en <http://doi:10.4304/tpls.2.9.1849-1853>.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bernstein, J. A. (1986). 'Shout, shout, up with your song!' Dame Ethel Smyth and the changing role of the British woman composer. En Bowers, J, y Tick, J. (eds.). *Women making music: The Western art tradition 1150-1950*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bettelheim, B. (2004). *Psicoanálisis para cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Bruzzi, S. (1993). *Jane Campion: costume drama and reclaiming women's past*. En Cook, P. y Dodd, P. (eds.). *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Philadelphia: Temple University Press, 232-242.
- (1995). *Tempestuous Petticoats: Costume and Desire in The Piano*. *Screen*, 36(3), 257-266. Disponible en <https://doi.org/10.1093/screen/36.3.257>.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dulce vida
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes
57. Up
58. Jennie
59. Melancolía
60. Mystic River
61. El verdugo
62. Network
63. Harry el sucio
64. Alien, el octavo pasajero
65. American Beauty
66. Ladrón de bicicletas
67. Rebeca
68. Perdición
69. Perfect Blue
70. La piel que habito
71. Easy Rider
72. El piano
73. Los idiotas

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Sinopsis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.

