

PETER WEIR Y EL SECRETO FEMENINO

CARLOS A. CUÉLLAR ALFJANDRO
Universitat de València

DESDE SUS inicios románticos, el arte contemporáneo ha creado y mantenido una iconografía femenina muy específica, prefigurada en la literatura y sistematizada y desarrollada en la pintura y las artes gráficas, especialmente a partir del Prerrafaelismo. Gracias al nexo simbolista, dicha iconografía fue heredada por el Art Nouveau y se ha expandido a otras disciplinas artísticas, entre las que actualmente destacan de forma señera las audiovisuales.¹

El film *Picnic en Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock*), realizado por el cineasta australiano Peter Weir en el año 1976, ofrece una visión personal del arcano de la pubertad femenina, tamizada por el velo prerrafaelista y genéricamente adscrita al cine Fantástico (ilustración 1). Ésta no ha sido la única incursión de Weir en dicho género,² pero sí la más exitosa y una de las aportaciones más importantes a la promoción en el mercado internacional del llamado “nuevo cine australiano”, caracterizado por producir películas de carácter nacional ambientadas en el pasado, críticas desde un punto de vista social e incluso político y alejadas de los modelos impuestos por el cine norteamericano.

En una teoría gestada para su aplicación en el campo literario, Todorov distinguía tres categorías: lo “maravilloso” cuando se genera un universo con leyes propias que escapan a la lógica y lo sobrenatural se convierte en norma; lo “insólito” cuando lo aparentemente sobrenatural es explicado de forma lógica al final del relato; y lo “fantástico” cuando el fenómeno no es delimitado, es decir, cuando el lector, acabado el relato, duda entre una explicación racional o sobrenatural sobre lo narrado.³ En los medios audiovisuales la categoría “fantástica” no siempre se da de forma pura. De hecho es generalmente aplicada (sobre todo por la crítica francesa) a un tipo de producciones filmicas muy heterogéneas. En su pertenencia al género Fantástico, el film de Weir emplea la sugerencia como categoría estética principal para crear la inquietud en el audies-

pectador, la inquietud de lo inexplicable. Su “puesta en escena” fantástica nada tiene que ver con los efectos especiales sofisticados ni con la hiperviolencia saturadora tan recurrida por el género desde la década de los 70. Por otra parte, *Picnic en Hanging Rock* es uno de los pocos films realmente “fantásticos” (según la teoría de Todorov) en cuanto que no pretende dar una explicación racional al fenómeno ni lo sentencia como sobrenatural. La interpretación queda al gusto y criterio del espectador.

La historia narrada parte de un hecho real, en principio banal, que se precipita en un misterioso suceso irresoluto hasta el día de hoy: el 14 de febrero de 1900, dos profesoras del Appleyard College en Victoria (Australia), acompañan a sus alumnas a una excursión campestre en “Hanging Rock”. Tras el almuerzo, mientras el grueso del grupo duerme la siesta, cuatro de las alumnas, capitaneadas por la carismática Miranda, suben a la roca. Tres de ellas desaparecen y una cuarta (Edith) regresa para dar la voz de socorro. La señorita McCraw, una de las profesoras, también se ha desvanecido sin dejar rastro. Las autoridades inician la búsqueda que se presenta infructuosa. Una semana después y gracias a los obstinados esfuerzos de Michael, un joven adinerado, y su cochero Albert, se encuentra con vida a Irma, una de las adolescentes desaparecidas. Sin embargo, su regreso no sirve para aclarar el suceso. La tensión provocada ante lo sucedido y los problemas internos del colegio enrarecen el ambiente provocando el suicidio de Sarah, compañera de cuarto de Miranda y la única alumna que no había acudido a la excursión. Días después, la cruel y rancia directora del colegio aparece muerta en extrañas circunstancias en las faldas de “Hanging Rock”.

Afortunadamente, lo Fantástico no limita su presencia a la línea argumental, sino que también la extiende al montaje audiovisual. Una serie de recursos técnicos sabiamente empleados (contrapicados, uso del gran an-

¹ La aplicación de estilemas prerrafaelistas en los medios audiovisuales no es demasiado habitual pero sí significativa, destacando, aparte del film de Weir, los casos de *Camelot* (Joshua Logan, 1967), *Tess* (Roman Polanski, 1978), *Excalibur* (John Boorman, 1981), *Bram Stoker's Dracula* (F. F. Coppola, 1992) y el video-clip de Loreena McKennitt *The Bonny Swans* (1995), por citar algunos casos.

² Merecen ser recordadas las singulares *The Cars that Ate Paris* (1974) y *The Last Wave* (1977), del mismo autor y género.

³ Ver Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions Seuil, 1970.



1. Peter Weir, *Picnic at Hanging Rock*, 1976.

gular, atrevidas trayectorias cámara en mano, veloces panorámicas de 360 grados, ralentización de la imagen, mezcla de sonido con sintetizador incluido) crean la tensión y marcan el suspense en escenas que hubieran parecido inofensivas si no hubieran sido sazonadas con estos recursos fílmicos. Lo ordinario es transformado en extraordinario gracias al punto de vista impuesto por Peter Weir y su director de fotografía Russell Boyd.⁴ Ellos son responsables del inusual aspecto visual del film, ya que la imagen vaporosa, el cromatismo del Eastmancolor y el “high key” luminico poetizan un paisaje y unos personajes que un film más clásico dentro del mismo género habría fotografiado con contrastados claroscuros de influencia expresionista. *Picnic en Hanging Rock* es un caso atípico del Fantástico. Aquí no hay reminiscencias ni de la “novela gótica”, ni del Expresionismo cinematográfico alemán, ni del miedo a la ciencia descontrolada o los monstruos románticos. Peter Weir se basa en una historia real para interpretarla como una denuncia feminista sobre las condiciones sociales de la mujer a inicios de siglo y una delación de la incapacidad masculina para entender

a la mujer, usando como referente estético el arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX.

No requiere demasiado esfuerzo descubrir antecedentes claros de la pátina prerrafaelista que recubre al film. Unos cuantos ejemplos bastan para comprender esta influencia decimonónica.

El pintor Sir John Everett Millais (1829-1896), integra el elemento humano (fémimas adolescentes) y el vegetal (los manzanos en flor y las hojas caducas) en dos alegorías pictóricas de los equinoccios: *Apple Blossoms* (il. 2) y *Autumn Leaves* (il. 3). Calificados sus personajes de “doncellas casaderas” por Jan Marsh,⁵ ambas obras representan adolescentes que parecen despertar a la sexualidad a través de una actitud embelesada mediante la cual, irónicamente, las chicas se homogeneizan ensimismándose, tal y como lo demuestran sus miradas perdidas. La comunicación es, en todo caso, mecánica. Las niñas, como los manzanos en primavera, “florecen” en uno de los cuadros (lo que posibilita que algún día sean “desfloradas”); en el otro, comparten la melancolía amorosa del otoño. Millais fue uno de los miembros fundadores de la Hermandad Prerrafaelista (Pre-Raphaelite Brotherhood) en 1848, el máximo artífice de su éxito popular durante la primera generación de prerrafaelistas, posteriormente, ocupó el cargo de presidente de la Royal Academy.

Usando el cloruro de plata en lugar del óleo, la fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879) concibe su obra *Marguerite* en 1865. El aspecto usualmente infantil de la modelo utilizada, Kate Keown,⁶ se transforma aquí en una púber cuya ignota y profunda mirada se pierde más allá del espectador o espectadora que la contempla y que se abisma al hacerlo. Los delicados matices del blanco y negro y el providencial desenfoque de los márgenes de la foto contribuyen a potenciar la atmósfera sensual y misteriosa de la composición. La vinculación de Cameron con el círculo prerrafaelista es un hecho fuera de toda duda.

Los tipos de representaciones femeninas comentadas han encontrado continuidad en *Picnic en Hanging Rock*. Si a todo ello añadimos las citas directas del film (un cuadro prerrafaelista cuelga en una de las habitaciones de Appleyard College; Miranda es definida por la señorita Portiers como “un ángel de Botticelli”, pintor renacentista que inspiró la iconografía femenina de Edward Burne-Jones), la presencia del espíritu prerrafaelista en *Picnic en Hanging Rock* se hace innegable.

La naturaleza de los personajes femeninos, su composición dentro del plano visual y la importancia simbólica del paisaje se integran sin problemas con una banda sonora musical que emplea la música clásica adaptada (Bach) y la original, que podríamos denominar “New Age”, compuesta por Gheorghe Zamfir y B. Smeaton, y que contribuye al carácter neorromántico del film por sus reminiscencias étnicas (flauta de pan) y por las alusiones que este movimiento hace a ciertos artistas románticos. Destaca, además, el uso que Smeaton y Zamfir hacen del sintetizador, no como sonido musical, sino analógico, que acompaña otros ruidos

⁴ La brillante aportación al cine de Russell Boyd fue reconocida oficialmente en 1977 con un premio especial de la British Film Academy.

⁵ El término usado es “nubile maidens”. En Marsh, Jan, *Pre-Raphaelite Women*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987, p. 51.

⁶ Kate Keown y su hermana Elisabeth fueron modelos habituales de J. Margaret Cameron, formando pareja o de forma individual, en obras fotográficas como *Rosas rojas y blancas*, *Cogiendo moras* o *Pablo y Virginia*, todas de 1865.

2. John Everett Millais, *Apple Blossoms*, 1856-8.



que marcan la tensión de determinadas escenas desarrolladas en la preternatural orografía del film.

Un parapsicólogo actual podría hablar del fenómeno de la abducción para explicar la desaparición de las púberes, sobre todo si atendemos a la explicación de Edith (la niña antipática y desgarradamente gruesa del grupo, la única que no se desvanece, la que se niega a ser mujer) sobre la "nube roja" que cree haber visto sobre el cielo. No figura entre nuestras intenciones el averiguar la causa de la tragedia ni explicar cómo fue posible que Irma apareciera viva en la roca una semana después, sin ningún síntoma de desnutrición y con amnesia total sobre lo ocurrido. Lo que nos interesa es la interpretación del film como obra artística y su importancia simbólica. Weir denuncia el hipócrita puritanismo victoriano y la función represora que sus instituciones educativas ejercían sobre la mujer. De forma sutil se trasluce en el film la homosexualidad (ideal o real, es lo de menos) entre algunas colegialas (Sarah y Miranda), la profesora Lumley y alguna de sus alumnas, e incluso la señora Appleyard y la desaparecida profesora señorita McCraw, de quien confiesa depender completamente y a quien define poseedora de "un intelecto masculino". Por otro lado, la excursión privada de las cuatro niñas a la cima de "Hanging Rock" puede ser interpretada como un viaje iniciático emprendido para pasar la frontera entre la niñez y la adolescencia, simbolizando la llegada de la menstruación que marca el inicio de la vida adulta femenina. Citando a José María Latorre:

Una lectura *mágica* de la película (...) podría hacer creer que, en su despertar a la adolescencia, en el reconocimiento admirado de su sensualidad, las muchachas se han atomizado incorporándose a la armonía del paisaje para incrementar su belleza y crear, con ello, esa indefinible inquietud que se experimenta cuando la actitud contemplativa comienza a descubrir

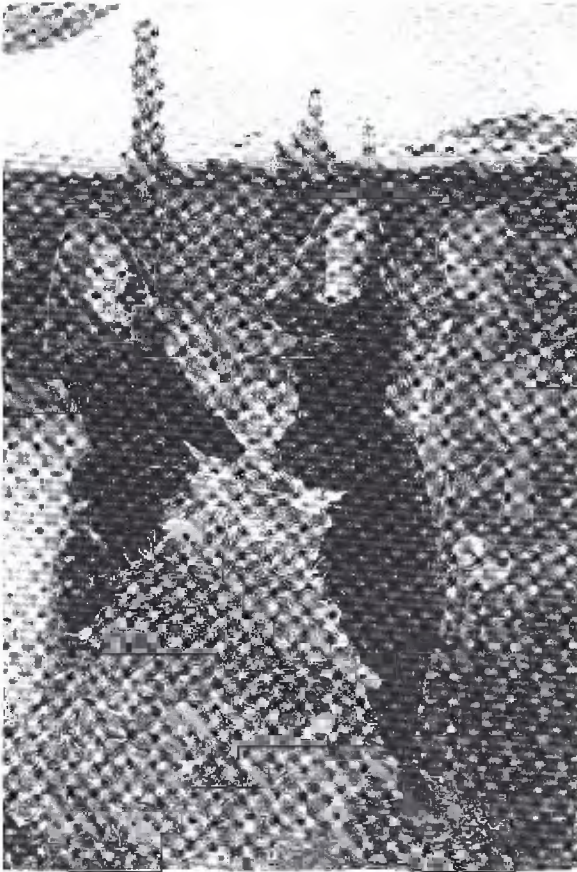
sustancias antes imperceptibles, a percibir la existencia de abismos invisibles en otro estado de ánimo.⁷

Las adolescentes del internado viven en constante ebriedad amorosa. Su cercano cambio somático se prefigura en un comportamiento exacerbadamente sentimental: gestos de cariñosa complicidad, lecturas poéticas, el retrato de Lord Byron en uno de los dormitorios. "Todo tiene un principio y es exactamente el momento preciso" dice Miranda a sus compañeras, y el momento elegido es significativo: el día de San Valentín. Con diferentes grados de conocimiento, las chicas que suben a "Hanging Rock" aceptan su naturaleza y se enfrentan al despertar de su sexualidad. Lo hacen todas menos la inmadura Edith. En unos bellos planos que Weir carga de elegante erotismo, las chicas se despojan de su calzado como signo de rebeldía frente a una sociedad que las obliga a ir inmaculada y recatadamente vestidas. Más tarde nos enteramos por boca de otros personajes que Irma es rescatada sin su corsé, y que la señorita McCraw corre hacia el mismo destino que sus alumnas... ¡en calzones, despojada de su falda! La naturaleza femenina se libera de la artificialidad impuesta por la sociedad. La "naturaleza" se impone en un doble sentido: por un lado las niñas dejan de serlo a pesar del control social y prosiguen su evolución instintiva y biológica; por el otro, la montaña las "devora", produciéndose así una unión mística entre las mujeres y lo telúrico. En consecuencia, "Hanging Rock" se yergue amenazadora para quien no comprende lo sucedido, la naturaleza se convierte en un medio hostil para el ser humano.⁸ Sin embargo, esa misma roca se ha convertido para las niñas en su destino liberador, destino al que se dirigen sin oponer resistencia, en un trance del que no las saca ni las escandalosas súplicas de la asustada Edith.

Lo curioso es que Weir consigue una película feminista construida bajo un punto de vista masculino, el punto de vista de quien se ve incapaz de comprender lo

⁷ Latorre, José María, *El Cine Fantástico*, Barcelona, Publicaciones Fabregat, S.A., 1987, pp. 427-428.

⁸ Tal y como ocurría con el agua en *The Last Wave*, film dirigido por Weir en 1977.

3. John Everett Millais, *Autumn Leaves*, 1856.4. Julia Margaret Cameron, *Margherite*, 1865.

sucedido, de quien no puede entender la naturaleza femenina. Los personajes masculinos indagan, piensan y se esfuerzan de forma sincera (desde el médico hasta el sargento de policía, pasando por Michael y Albert) para esclarecer los hechos, pero no consiguen llegar a ninguna conclusión. Torpemente limitado por la mano creadora, el hombre, en general, se muestra inepto a la hora de descifrar el misterio femenino porque pretende usar la lógica para resolver un arcano que necesita de la intuición tanto como de la razón. Irma, Sarah y la señorita Portiers intuyen lo sucedido; la señorita Lumley presenta la dimisión, acobardada ante lo que puede intuir y prefiere no saber; la despótica y amargada señora Appleyard ni razona ni presiente, pues sólo persigue fines egoístas, y es salomónicamente castigada al final del film: ni pasa a otra “dimensión” ni continúa viviendo.

La mujer, sobre todo la adolescente, se configura como objeto de deseo, objeto incomprendido, sobre todo en el personaje de la dulce y enigmática Miranda, idealizada magistralmente gracias a la asociación metafórica de imágenes (mujer-cisne) mediante lentos fundidos encadenados que sirven de transición entre distintos planos, a veces para cambiar de secuencia. Así ocurre cuando el sargento de policía, en sus indagaciones, pregunta a Michael en qué pensaba cuando vio por primera y última vez a Miranda. El contraplano muestra el rostro meditabundo de Michael, intentando recordar. Con tres fundidos encadenados seguidos pasamos

respectivamente a un primer plano analéptico de Miranda, luego a un plano de un cisne blanco y después de nuevo al personaje de Michael, esta vez en otro tiempo y otro lugar. El recuerdo poetizado del pasado ha servido para marcar suavemente la elipsis producida entre el interrogatorio policial del joven y la recepción campestre a la que asiste el mismo personaje. No es Michael (o Peter Weir) el único que idealiza a Miranda. Sarah, enamorada platónicamente, la convierte casi en objeto cultural cuando le porta una ofrenda floral y le habla frente a su retrato fotográfico. La belleza física no es el único atributo que justifica la posición de Miranda en el film, la posesión del conocimiento es su otra gran cualidad, un conocimiento adquirido no por la razón sino por la intuición, un conocimiento que presiente, al despedirse de Sarah o de la señorita Portiers, que ya no volverá a verlas, un conocimiento que le autoriza a ser la guía de sus compañeras, a pesar de su hermetismo, en la incursión mágica en la montaña.

En suma, en *Picnic en Hanging Rock* la mirada masculina construye, una vez más, una imagen idealizada de lo femenino como enigma escopofílico inmerso en una historia genéricamente fantástica y de inspiración icónica prerrafaelista, pero de factura puramente audiovisual. A la indefensión del ser humano frente a unas fuerzas naturales siniestras, Weir une una admirada y sublimada contemplación fílmica del hermetismo femenino.