

La Mujer, los Pájaros y las Palabras

Jesús González Requena

Los Pájaros

Sobre un fondo primero amarillento y luego grisáceo se desplazan siluetas negras, casi manchas informes, de aves que cruzan la pantalla a gran velocidad, muy próximas, muchas veces en la escala del plano detalle, hasta el extremo de cubrir, por breves instantes, a modo de una grande e informe mancha, la casi totalidad de su superficie.



Desplazamientos que, por lo demás, carecen de dirección focalizada: en su ir y venir incesante, atraviesan el cuadro en todas las direcciones, a veces alejándose y otras aproximándose, pero siempre cruzando los extremos de la pantalla para salir en seguida de cuadro, desplazándose en planos de diferente profundidad. Por lo demás, el ritmo de sus desplazamientos es indeterminable, pero en cualquier caso muy acelerado, y sin duda acentuado por la extrema proximidad con la que, en algunas ocasiones, invaden el campo visual del espectador sometiéndole a una violenta agresión perceptiva.

Así, el movimiento caótico de esas negras aves, por sus incesantes aproximaciones y alejamientos, pero sobre todo por su manera de atravesar la pantalla, por sus constantes salidas de cuadro, es percibido como envolvente, y quien lo mira se siente inscrito en el interior del espacio que sus frenéticos vuelos dibujan.

Tal es pues el movimiento inaugural del film: la construcción de un espacio esencialmente inestable y multiforme, imposible de ser acotado. La expresión "*cielo abierto*" no resulta, en ningún caso, apropiada, pues designa cierta forma de visibilidad en profundidad (cielo azul, nubes...) que aquí no tiene lugar: la imagen no ofrece otra cosa que manchas negras en constante metamorfosis sobre un fondo gris absolutamente neutro, en el que ninguna otra forma se dibuja. No hay, pues, otro espacio que el definido por el movimiento mismo de las aves en sus imprevisibles desplazamientos.

Y tal es, por ello, la primera experiencia a la que el espectador es convocado: la de emplazarse en el interior –pues carece de todo sentido hablar, a propósito de él, de centro– de ese universo en caos sólo definido por el vuelo, frenético, de los pájaros.

Mención aparte merece el sonido. Tratándose del producido por los pájaros en sus incesantes graznidos y aleteos, posee sin embargo un estridente timbre metálico. Es, por decirlo rápidamente, un sonido que se reconoce como extraño, diríase distorsionado: dotado de eco y que, por eso, como desmintiendo a la imagen, parece sugerir un espacio, sin duda muy grande, pero cerrado, capaz por ello mismo de producir resonancias, reverberaciones. Pero no sólo eco: también una meticulosa planificación del sonido en diversos planos de profundidad, con lo que se refuerza de manera intensa el efecto de volumen, de espacialidad envolvente en torno a ese lugar que es el del espectador –el de su mirada, pero también el de su desorientada escucha.

La posición del espectador se ve pues enmarcada en esta latente paradoja: desplazándose los pájaros en un ámbito visualmente abierto, no limitado por referencia espacial alguna, el sonido devuelve un efecto de espacio cerrado, y en esa misma medida, agobiante, invadido por la resonancia de los ruidos producidos por los pájaros. Disociación larvada del plano visual y del sonoro que posee los acentos de la pesadilla.

El espacio, pues, de *Los Pájaros*, pues sólo por ellos definido, tanto en lo visual como en lo sonoro. *Los Pájaros*, decimos, y no *unos pájaros* pues, sea lo que sea lo que su presencia nombre –o, más bien, señale– en ese espacio de

experiencia que aguarda al espectador, se afirma en su extrema abstracción: un conjunto de amplitud desconocida, que nunca nos será restituido en su totalidad en la imagen, de aves de especie inidentificable, borrosas manchas en constante metamorfosis que en ningún momento nuestra percepción logrará asir. No podemos, por ello, saber de cuántos pájaros se trata, pues tan imposible resulta delimitar su número como los confines del volumen dibujado por sus desplazamientos. Tan sólo nos son dados a ver, y muy próximos, angustiosamente próximos, algunos fragmentos fugaces de ese conjunto.

Carecería por ello de sentido también hablar de "*una bandada*", de un conjunto de aves definible, numérica y gestálticamente determinable, dotado de una dirección, de un cierto orden de vuelo. Por el contrario: como cada uno de esos fragmentos de los pájaros que atraviesan el campo de nuestra visión, a modo de inciertas manchas negras en constante y confusa transformación, el conjunto sólo puede ser percibido como informe, caótico y de límites indeterminables.

Un lugar, pues, sin centro, pero en todo caso interior a un espacio polimorfo y caótico, ni abierto ni cerrado, donde ninguna referencia espacial puede servir al espectador como asidero; sólo habitado por manchas negras en incesante y crispado movimiento que cruzan el espacio sin que el espectador pueda encontrar ningún elemento que las sitúe y las ordene. Nada, pues, donde fijar la mirada, ningún objeto en el que el Yo del espectador pueda reconocerse. Ningún personaje.

Los pájaros que aquí se nos presentan no constituyen, pues, objetos visuales, sino más bien una incierta energía sólo fugazmente dotada de forma para mejor inscribir lo informe que la constituye.

Así, el lugar que en ese interior es perfilado y que el espectador debe ocupar, carece, propiamente, de perfil, ninguna gestalt puede conformarlo, como ningún objeto, ningún cuerpo –no ya humano, ni siquiera de índole alguna reconocible– le es dado como modelo de integración: en el interior de un espacio caótico y fragmentado, desintegrado, donde el cuadro de la pantalla parece haber perdido todo poder ordenador, donde ningún orden compositivo puede reconocerse, donde, en suma, el centro parece haber perdido todo peso y todo

poder –pues sus aristas son constante y violentamente atravesadas–, y donde, por tanto, la percepción del caos se impone en una absoluta inmediatez, ausente toda forma de distancia: el lugar mismo de la angustia.

Las Palabras

Y bien, sobre esas imágenes de angustia se suceden, a un ritmo estable, prefijado, los títulos de crédito del film. Mas con una notable peculiaridad: casi recién aparecidos, cada uno de sus segmentos comienzan a desintegrarse, como si fueran destrozados por las negras alas de las aves en su vuelo, o por sus puntiagudos y amenazantes picos.

Sólo dos elementos, pues, en este primer segmento del film: sobre un fondo neutro, confusas siluetas carentes de volumen de pájaros negros y de aguzado pico, y palabras que se suceden con pautada cadencia.

Palabras, pues, y pájaros. O, más exactamente –pues tal es su orden de emergencia ante nuestra mirada–, Pájaros y Palabras.

Y, entre ambos, todo un acusado juego de contrastes. Así en el plano compositivo (*estatismo, simetría, linealidad*, para las palabras, *movilidad extrema, desorden* incesante para los Pájaros), como en lo cromático (*azules* las Palabras, *negros* los Pájaros) o en lo rítmico (*cadencia pautada* de las palabras, *imprevisible* cadencia en los movimientos de los Pájaros). Y, también: signos arbitrarios frente a imágenes analógicas. Pero imágenes casi abstractas, en el límite de la reconocibilidad, siluetas de pájaros que por unos instantes se adivinan para luego convertirse en manchas informes, irreconocibles: imágenes negras, pues, en una incierta, incesante, metamorfosis.

Así pues: frente al carácter pertinente, discreto y arbitrario de las palabras, de los significantes, lo que les es más opuesto: cierta materia visual informe y en metamorfosis absoluta. Esto, al menos, sabemos desde ahora: que eso que los Pájaros metaforizan o designan está en las antípodas del significante.

Y entre los Pájaros y las Palabras, una metáfora se deposita en el film vacía de toda referencia diegética y que sin embargo cobra la forma de una agresión:

antes de que el relato se desencadene, los títulos de crédito del film, esas palabras que encuadran el texto inscribiendo en él su arqueología pre-textual (los individuos, instituciones y tecnologías que en su producción intervinieron) o prefigurando su objetualidad post-textual (su ser económico, reglado por criterios de propiedad mercantil), se quiebran hasta desintegrarse por la emergencia de esa suerte de extraña energía que los pájaros parecen desprender y que, en la violencia de sus movimientos sobre la pantalla, golpea no menos eficazmente la percepción de quien mira. –Diríase que el texto mismo que aquí emerge, en tanto espacio radical de experiencia en una dimensión que se desgaja del orden de la realidad que el espectador habita, devorara hasta extinguir esas palabras, pre-textuales y post-textuales, que a ella pretendieran remitir. Y entre ellas, conviene advertirlo, el nombre mismo del cineasta que firma el film que va a comenzar¹.



El mundo de las palabras, el mundo, pues, del lenguaje, es decir, también, la realidad humana en tanto ordenada por ese orden que es el del lenguaje, en tanto principio mismo de toda ordenación, ese mundo, decimos, es quebrado, diríase picoteado, desintegrado por los pájaros. Más allá, pues, de los límites de la realidad, del mundo tejido por los signos del lenguaje, algo del orden de lo real es designado por los pájaros.

La angustia de la que hablamos, la que habrá de concentrarse sobre ese lugar que es el que al espectador le es destinado por el film, encuentra así su más abstracta y precisa definición: eso que emerge y que por los Pájaros es designado, se impone, en ausencia de las palabras que pudieran articularlo o al menos, en su defecto, neutralizarlo, como, propiamente, siniestro.

¹ De una violencia semejante es objeto el nombre del cineasta en los títulos de crédito de *Psicosis* y, aún antes, de *El hombre que sabía demasiado*. Diríase que el propio Hitchcock escribiera así, en él núcleo mismo de su nombre, la quiebra simbólica que, de mil maneras, late en sus universos cinematográficos.

Desde el primer momento, en *Los pájaros*, el punto de Ignición es situado en ese lugar interior y caóticamente carente de centro en el que es localizada la mirada del espectador.

Desde allí, pues, mira el espectador, pero sin encontrar nada que lo conforme –ninguna imago, ninguna gestalt–, ni nada que lo nombre –pues las palabras, todas ellas, están despedazadas. Y es que, desde el primer momento, el espejo es mostrado como quebrado: roto. No hay rostro, ni figura, sólo veloces y caóticas manchas negras. Y por eso los rostros que luego llegarán con la narración, estarán destinados a la erosión y la quiebra.

Pues nada, desde lo simbólico, habrá de responder a esa ignición: frente a esa mirada, en torno a ella, un espacio en ignición en el que las palabras son aniquiladas. Ningún relato, ninguna cadencia, ninguna estructura en el movimiento de los pájaros. Sabemos ya pues, desde el comienzo, que la narración que sigue no alcanzará la cifra simbólica del relato: que por el contrario se convertirá en espacio de vértigo emergente y siempre acentuado hasta un paroxismo final para el que no habrá clausura –no se escribirá jamás, en *Los pájaros*, la palabra *Fin*.

Génesis Negro

Y cuando las últimas han desaparecido ya, cuando el nombre mismo del cineasta –Alfred Hitchcock– ha sucumbido roto como todas las otras palabras ante la fuerza de desintegración a la que *Los Pájaros* dan la más incierta y angustiante forma, la imagen se cierra en negro, como dejando suspendida la amenaza. Se abre entonces la primera secuencia propiamente narrativa del film: la pantalla se amuebla de referencias espaciales y temporales bien concretas y el surgimiento de un primer personaje permitirá ya al espectador un inicial punto de anclaje en el devenir del relato naciente.

No hay, pues, continuidad, ni siquiera bajo la forma de la elipsis, sino radical hiato entre ese primer segmento y la secuencia, ya netamente narrativa, que le sigue. Por el contrario: una puesta en suspenso de la emergencia, en el universo

narrativo que va a constituirse, de esa amenaza, de esa energía aparentemente desquiciada que Los Pájaros encarnan.

Así pues: en el origen del relato, la inscripción misma de su destino.

Pues ese espacio inaugural del film no puede ser inscrito en el espacio del relato que ahora está comenzando, salvo de la más vaga de las maneras: un lugar absolutamente incierto pero, en cualquier caso, al menos, sabemos que muy elevado, pues absolutamente abierto, no ceñido por referencia espacial alguna. Arriba, pues, no se sabe de dónde. Arriba, en todo caso, por encima de cualquier espacio narrativo al que en lo sucesivo pueda accederse. Allí, en ese arriba, abstracto, carente de solución de continuidad con ese abajo donde ciertos acontecimientos concretos habrán de encadenarse, la presencia de los pájaros queda suspendida, latente, en una forma de presencia absoluta, diríase que atemporal.

La amenaza de una angustia extrema –extrema en su intemporalidad misma– preside, así, el relato desde su origen, enunciando –y anunciándose– suspendida sobre él como su inexorable destino.

Insistamos sobre ello: suspendida arriba, en lo alto, y desde el Origen: como presencia, pues, absoluta e intemporal. Y que ese origen puede ser escrito con mayúscula es lo que, después de todo, señala el fundido en negro que lo separa densamente de lo que sigue.

Un cierto Génesis Negro, por tanto, en el origen –absoluto, mitológico– del relato que ha de comenzar. Pues a diferencia del Génesis bíblico, donde Dios-Verbo crea, funda el mundo en un acto supremo de nominación, de configuración del mundo a través del poder de la palabra –*Y Dios llamó cielo al cielo y tierra a la tierra y entonces, y sólo entonces, hubo cielo y hubo tierra*–, en este Génesis Negro es el caos siniestro de los Pájaros el que se impone despedazando el orden de las palabras. Anunciándose, así, una suerte de eclipse del mundo.

La inversión radical, pues, del relato mítico del origen donde cierto orden simbólico introdujera el sentido en el caos de lo real.

La Mujer



Se abre, en cualquier caso, el relato.

Del interior de un gran plano general de una plaza de la ciudad de San Francisco emerge de entre la multitud una mujer rubia, vestida de negro, que se dispone a cruzar la calle.

El cielo de la ciudad ocupa la mitad superior del cuadro, y dos grandes formas verticales –una farola negra y una gran columna blanca que sostiene en lo alto una esbelta figura femenina– imponen su dominio a la composición. Una composición, pues, intensamente verticalizada hacia ese incierto arriba donde se hallan los pájaros, pero a la vez una composición que acompaña nuestro movimiento de descenso, de concreción, que conduce al arranque del relato.

La mujer se vuelve hacia cámara al oír el silbido admirado de un niño con el que se ha cruzado fugazmente y que, cuando se gira para mirarlo, se halla ya fuera de campo. Una sonrisa de satisfacción acusa, en ella, la infantil muestra de deseo. Pero entonces, inesperadamente, su mirada, tras haber estado por unos instantes ensimismada –exultante, sabiéndose bella, deseable–, se fija con extrañeza en algo que ve, fuera de campo, en la misma dirección del niño pero más hacia arriba.



Un gran plano general, subjetivo, nos devuelve entonces el objeto de su visión: en la parte inferior de la imagen, los tejados de los más altos edificios, poblados de carteles publicitarios –palabras, letras, significantes–; en el centro, como señalando hacia arriba, la gran farola negra y la columna coronada por la

esbelta figura femenina que aparenta danzar y, en torno a ella, una volumen de cielo vacío, sólo ocupado por el revoloteo, en vuelo desordenado, de pájaros negros.



Una interrogación se dibuja entonces en el rostro de la mujer. Y una cuya abstracción –pues nada, en la anécdota narrativa, puede todavía concretarla– alcanza, de lleno, al sujeto que contempla el film.

Pero hay algo en este personaje con el que el espectador se introduce en el relato y cuyo punto de vista le es brindado, tanto en el plano narrativo –accede con él a una determinada información–, como en el visual –ve con él, comparte su mirada en un plano subjetivo–, que no deja, a pesar de todo, de resistírsele, de dotar al personaje de una cierta inaccesibilidad.

Resulta en un primer momento difícil situar el punto de esa resistencia, el tejido de su inaccesibilidad. Pues en lo que toca a lo que en el relato se ha de jugar, es evidente que el punto de vista narrativo de la mujer nos es accesible: por lo que se refiere al único suceso relevante que ahí tiene lugar –la observación de algo inusual en la profusión de pájaros sobre el cielo de la ciudad– personaje y espectador se encuentran en la misma posición, ambos ven algo de lo que nada saben, ambos participan, por tanto, de una misma incógnita narrativa. –O incluso: ella sabe aún menos que el espectador, carece de la certeza, a la que éste ha accedido a través del segmento inicial del film, de la siniestra amenaza que los pájaros encarnan.

Y sin embargo, una cierta opacidad se hace presente. Y así, aunque compartimos con ella un cierto enigma, al mismo tiempo, algo, una cierta distancia, nos insinúa que ella misma es parte de ese enigma.

Varios son los elementos que trabajan en esa dirección, comenzando por la configuración de la puesta en escena. Nos referimos a la insistencia de interponer, entre la mirada del espectador y la figura de la mujer, una serie de obstáculos:

primero un tranvía, luego un puesto de libros callejeros y finalmente un cartel publicitario. Objetos interpuestos, limitaciones a la mirada que distancian al personaje, que lo hacen, en cierto modo, alejado del espectador que lo contempla².

Y está, también, la frialdad, la inexpresividad de su rostro. Ningún gesto, tan sólo la contenida interrogación de su mirada. Impasibles sus labios intensamente rojos, sensuales, en un rostro sin embargo bello, frío, enmarcado por el intenso amarillo de su cabello. Su fría belleza está en cierto modo vinculada a esa luz cálida que, sin duda proveniente del contracampo, ilumina su figura sin por ello alcanzar el fondo que la rodea. Una luz, pues, especial, sólo a ella dirigida y, en todo caso, proveniente de este elevado contracampo en el que se encuentran los pájaros. Provocando, así, una extraordinaria definición de su figura, intensamente recortada sobre el fondo, ligeramente desenfocado, de un escaparate. Y el contraste, por lo demás, de la negritud del vestido que ciñe su cuerpo, y de lo contenido de su peinado con la voluptuosidad de sus labios intensamente rojos.

Hay sin duda, en su mirada, ya lo hemos anotado, la formulación del enigma relativo a la presencia de los pájaros sobre la ciudad, pero parece apuntar también algo que se situaría en el extremo opuesto, al modo de un cierto reconocimiento, de un cierto saber sobre lo que esa presencia encarna.

Seamos precisos: de eso es posible que ella sepa algo, pero, en cualquier caso, no entiende nada. Ve que los pájaros están ahí, y algo sabe de su presencia, pero en cualquier caso no fija ahí su atención en demasía, porque nada entiende de eso que sabe.



² Y es notable que, algunos de esos elementos, como la tienda callejera de libros antiguos y, sobre todo, el cartel publicitario que muestra, en plano detalle, el puente de San Francisco, revivan el recuerdo de *Vértigo*. Como si la temática que allí se abordara encontrara su continuidad directa en *Los pájaros* a través de una protagonista que, como la de allí, también se sabe habitada por un misterio del que, sin embargo, dice no saber nada.

Y sin embargo, en cierto modo, todo está ahí escrito: en ese plano subjetivo que confronta, a la mujer, con su destino. Todo, en él, habla del vuelo: no sólo el desenfrenado revoloteo de los pájaros, sino también los carteles publicitarios de líneas aéreas –frente al vuelo caótico de los pájaros, el ordenado, sometido a horarios y trayectos, de las líneas aéreas. El vuelo, pues, y la mujer, escrita en forma de esa figura grácil que parece danzar, como si conociera la cadencia oculta que rige el movimiento de los pájaros que frente a ella se encuentran.



La mujer, pues, confrontada a su deseo –*de volar*. De manera que en éste que es el primer plano subjetivo de la película podría leerse así el tema del film en su conjunto: la interrogación por el misterio del goce de la mujer. Y, a la vez, el trayecto que, en el relato, le aguarda. Pues si la mujer que mira esta imagen no entiende lo que le espera –aunque, a pesar de todo, algo sabe de ello–, en cierto modo la imagen escribe su destino: un largo ascenso hasta el lugar que esa figura femenina localiza: arriba, entre los pájaros, allí donde, de manera extrema, se sabe y se padece el sabor de lo real.

Y por cierto: ¿no da esa estatua femenina una localización inesperada al extraño lugar donde el primer segmento del film situara nuestra mirada?

Mujer, Pájaro, Jaula



Es rígida, nada convencional, la solución de planificación adoptada para mostrar la entrada de la mujer en la pajarería: la cámara, en vez de cambiar de posición aprovechando el giro de su cuerpo para retomarla, por *raccord* de movimiento, de frente, permanece quieta mientras ella se vuelve ciento ochenta grados para alejarse totalmente de espaldas. De espaldas: como esa silueta femenina –la de la estatua– que, elevada sobre los tejados de la ciudad, parece saber de la enloquecida cadencia del vuelo de los pájaros.

Su rostro queda, pues, de nuevo, provisionalmente oculto a la mirada del espectador. Y de su silueta, siempre intensamente destacada del fondo, algo resalta en la misma medida en que posee aún más brillo del que hasta hace bien poco exhibiera su rostro: su tenso, apretado y rígido moño.

Pero lo que hace de la mujer en sí misma un segundo enigma es, sobre todo, lo que la emparenta de manera más esencial, en el plano de la representación, con el contenido mismo del enigma que ella viene de formularse a propósito de los pájaros negros que sobrevuelan la ciudad: su vestido, como su bolso, sus guantes y sus zapatos, participan de manera absoluta del color mismo de los pájaros.

Conviene ahora recordar cuál fue el proceso que condujo a que la mirada de la mujer quedara fijada en los pájaros. En el vértice entre estos dos términos destinados a configurar una muy prolongada metáfora, se encuentra el silbido piropeante de un niño. Es decir: la explicitación del ser erótico de esa mujer. Algo, pues, relativo a su cuerpo, en tanto sexuado –el que la interpelación proceda de un niño no debe llevarnos a restarle significación, sino bien por el contrario, a reconocerla como articulada de forma perversa.

Una estricta contigüidad hila, así, la interpelación erótica –la explicitación del cuerpo de la mujer en tanto sexuado, mostrado en tres cuartos para nuestra mirada– con la emergencia de la amenaza que los Pájaros designan. Lo mismo,

por lo demás, sucede en el plano sonoro: el silbido del niño da paso al retorno del sonido de los pájaros. –¿No es ese silbido, después de todo, una suerte de llamada que se convierte, de manera inmediata, en llamada de los Pájaros mismos?

No deberíamos olvidar, en cualquier caso, que el primer movimiento que ha inaugurado el relato, el de la mujer cruzando la calle, ha sido, en cierto modo, marcado como prohibido. Pues había, en aquel plano general, un cartel situado en el extremo derecho del cuadro en el que se leía: "*No left turn*". Prohibido el giro a la izquierda, es decir, en esa dirección que es la de la mujer en su camino hacia ese lugar donde muchos pájaros, y un hombre, la aguardan.



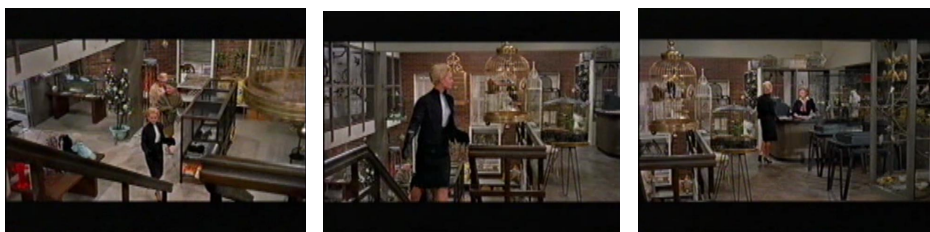
Un plano general intensamente picado muestra, desde el interior de la tienda, a la mujer penetrando en ella. Lo acentuado de este picado es suavizado por un dato diegético: la barandilla de una escalera que indica que la cámara se halla situada en la planta superior del establecimiento. Diríase, por tanto, que se trata de un plano estrictamente funcional, pues la sección de pájaros de esta tienda de animales se encuentra ubicada en la planta superior.



Pero nada hay de funcional en ello si se repara en el hecho de que esa planta inferior por la que la mujer accede a la tienda constituye un espacio narrativamente inútil: nada sucederá allí, ni siquiera en el plano más anecdótico. – Sin embargo, esa planta inferior está ahí, en su estricta inutilidad narrativa, elevando considerablemente el presupuesto de producción de una secuencia que, en su totalidad, ha sido rodada en estudio.

Por tanto: está ahí para que nada en ella suceda, constituyéndose así en un elemento puro de puesta en escena. Tanto es así, que la mujer, en su paso por ella, ni siquiera se detendrá por un instante a mirar lo que allí se encuentra. Sabe a dónde va y nada le interesa excepto lo que pueda encontrarse en esa sección de pájaros a la que asciende decididamente por una larga escalera –cuya barandilla constituirá el principal factor compositivo del plano.

La sección de pájaros, por tanto, se encuentra en un lugar elevado, al que es necesario ascender, en una dimensión intermedia, pues, sobre el eje espacial del Arriba-Abajo, entre la tierra y el espacio superior habitado por los Pájaros.



La cámara retrocede al ritmo del ascenso de la mujer dando entrada, por la derecha del cuadro, a una gran jaula dorada en cuyo interior se encuentra un pájaro negro. Ella pasa junto a él, sin embargo, sin prestarle la más mínima atención y avanza hacia la derecha hasta donde se encuentra la dependienta.

Así pues, no lo mira, y en esa misma medida el espectador, seguramente, tampoco repara en él. Es probable incluso que, acabada la película, salido del cine el espectador en su primer visionado de *Los pájaros*, no recuerde haber visto ahí, al final mismo de la escalera, un gran pájaro negro en una jaula dorada. Y eso a pesar de que ese pájaro y esa jaula no sólo se encuentran ya aquí, sino que reaparecerán de manera constante a lo largo de la secuencia, hasta el extremo de constituirse en uno de los elementos capitales de su puesta en escena.

No lo recordará, pues ninguna tarea narrativa desempeña a lo largo de la secuencia –al igual que esa planta inferior que ya nos ha ocupado–, pero, en cualquier caso, lo habrá visto. Y, por lo demás, será difícil que en el segundo visionado, el de ese individuo que se ve llamado a retornar al film en tanto algo en él lo reclama, no repare en esa gran jaula, y en la extrema negritud del pájaro que, silenciosamente, la habita, pues es lo más próximo a esas figuras negras, extraordinariamente amenazantes, que invadieron los títulos de crédito y que,

posteriormente, desencadenarán algunos de los más crueles ataques que el relato habrá de depararnos.

Pero no sólo por eso. También por la rima plástica y el dispositivo metafórico que introduce con respecto a la figura de la mujer. Pues si el gran pájaro de puntiagudo pico es tan negro como el vestido que ciñe el cuerpo de la mujer, su jaula es dorada, tanto como rubios son los cabellos de ella.

Es así como, en el campo de la puesta en escena, y sin que nada, por ahora, lo anote en el plano narrativo –pues ello sólo sucederá mucho más adelante–, el texto establece una relación metafórica, una conexión por semejanza, entre ese pájaro, representante emblemático de los Pájaros, y está mujer de la que más adelante sabremos que, en cierto modo, también ella se inscribe en el texto como manifestación de la Mujer.

Y lo hace, conviene añadirlo, de un modo emblemáticamente manierista. Pues ese pájaro negro encerrado en su gran jaula dorada, a pesar de su aparente invisibilidad –pues nada en el devenir de la narración marca su presencia–, ocupa el centro –espacial– de la pantalla en el centro –temporal– de la duración del plano. Desde luego, la cámara ha escogido ese lugar como bisagra del movimiento panorámico que sigue a la mujer en su ascenso de las escaleras para luego, tras pasar tan cerca de esa gran jaula que no ve –precisamente porque, sin verla, mira a través de ella, hacia la dependienta que la aguarda–, alejarse hacia el mostrador de la tienda.

Justo ahí, en ese centro narrativamente invisible y sin embargo doblemente centrado del plano, el texto escribe su enigma: el de la oscura relación de la mujer con los pájaros. Pues negro, como el pájaro, es el vestido que ciñe el cuerpo de ella. E igualmente amarillos, dorados, son los cabellos de ella tensamente apretados en su rígido moño. El cuerpo real, es decir, también, el cuerpo pulsional –ese que, con toda su energía violenta, múltiple y fragmentadora, encarnan los pájaros– ceñido, contenido, enjaulado. Pero escribiendo, a la vez, la expectativa amenazante: que ese cuerpo escape de su jaula –o dicho con una de sobra conocida expresión coloquial: que esa mujer *se suelte el pelo*.

Un pájaro que hable

En todo caso ¿no se desencadenará todo con su llegada a Bahía Bodega? De eso, al menos, la acusarán más tarde todas las mujeres del pueblo cuando, angustiadas por un nuevo ataque, la rodeen en la cafetería³. Y , por lo demás, nadie puede dudar que ella ha llegado hasta allí sólo movida por su deseo. Un deseo que empezó a articularse cuando, frente a la dependienta, en el comienzo mismo del film, formuló con toda nitidez su demanda: que allí, en esa planta elevada de la pajarería, no a cualquier hora sino a las tres, le fuera dado *un pájaro que hable*⁴. Y aún cuando la dependienta en nada pudo satisfacer esa demanda – tan sólo anotó su dificultad–, diríase que el texto sí lo hizo pues, de inmediato, entró en escena el protagonista masculino del film. Un hombre que, además, exhibiría, como abogado, un aparentemente indiscutible dominio de las palabras. Palabras que versaron primero, con la ambigüedad propia de los diálogos de seducción, del saber sobre los pájaros e, incluso, sobre cierto pajarito que ella podría o no tener y, en esa misma medida, mostrar. Y palabras, luego, que habrían de cobrar la forma, más dura, del enunciado de la ley con respecto de la cual ella se hallaría en falta.

Palabras, en todo caso, suficientes para disparar, en ella, su deseo. Hasta el punto de iniciar un viaje insólito, diríase incluso escandaloso, pues así lo anotan las miradas de toda una serie de personajes del film sin otro papel que el de mirarla asombrados –el vecino del protagonista, el barquero, el tendero...

³“¿Por qué están haciendo esto? ¿Por que lo hacen? Dicen que empezó todo al llegar usted aquí. ¿Quién es usted? ¿Que es usted? De donde viene? Creo que es usted la causa de todo esto. Es infernal. Perversa.”

⁴ *Dependiente: Habrá temporal en alta mar y eso las hace volar tierra adentro. Esperaba que viniera más tarde. No ha llegado todavía.*

Melanie: Pero usted me dijo que a las tres.

D: Sí, claro, lo recuerdo, pero no ha llegado todavía. He estado llamando toda la mañana. Oh, señorita Daniels, no tiene usted ni idea. Son realmente difíciles de conseguir. Nos los traen de la India cuando aún son polluelos y entonces...

M: Pero éste no será polluelo ¿verdad?

D: Pues claro que no. Oh, no, desde luego. Será un pájaro Mina bastante crecido ya.

M: Y hablará...

D: Por supuesto que... ejem, bueno, no, tendrá que enseñarle a hablar... Será mejor que telefonée, me... me prometieron que a las tres, pero con tanto tráfico... ¿Le molestaría esperar?

¿Un pájaro que hable? Una demanda, en todo caso, notable, pues, de hacerse posible, resolvería en una inesperada síntesis el brutal enfrentamiento, el total e irresoluble contraste que, en el primer segmento del film, enfrentaba a Los Pájaros y a Las Palabras. Habría, entonces, no conflicto irresoluble y letal entre *Los Pájaros* (1) y *Las Palabras* (2), sino, con ese tercer término mediador, *El Pájaro que Habla* (3), una estructura.

Y, sin embargo, no habrá tal. Pronto habremos de descubrir que el dominio de las palabras por parte del protagonista masculino tan sólo es aparente –la confirmación definitiva de ello tendrá lugar en el final mismo del film cuando el grupo se dispone a huir y la mujer, presa del pánico al ver que la puerta de la casa se abre a miles de pájaros que les aguardan, esboza un grito, el hombre solo logra responderle con una exigencia de silencio (¡Shhh, shhh, shhh...!), temeroso de que el menor grito de ella pueda desencadenar un nuevo ataque.



Ninguna palabra, pues, frente a lo real. Ningún héroe capaz de introducirla y sustentarla. La debilidad y, en el límite, la ausencia del héroe determina el tono del cine manierista del que Hitchcock es, sin duda, una de las figuras señeras. Pero el horror que se abre paso tras su total salida de cuadro determina, en *Psicosis* y en *Los pájaros*, el comienzo del cine postclásico.



No hay duda sobre ello: no hay héroe. No hay hombre capaz de acompañar a la mujer en la senda de su goce. Como lo demuestra el que, en la secuencia inmediatamente anterior, ella, tan asustada como empujada por su deseo,

realizaba su último ascenso –el que había de conducirla a una altura en lo esencial semejante a la que, en el comienzo del film, localizaba la estatua de la dama danzante–, abría la última puerta y, con la linterna que focalizaba su deseo, descubría, un instante antes del ataque, que la masa de pájaros negros procedían del interior de una gran cama de matrimonio.



Cabe añadir que, antes de empezar su ascenso trató, sin lograrlo, de despertarle de su sueño. El caso es que hubo de subir sola hacia ese tálamo en el que le aguardaba una violencia extrema –¿cómo diferenciar, tras pasado ese umbral, el goce del dolor?– que habría de hundirla en la locura.

