

Ignacio Martín Jiménez

Què són els ocells a la pel·lícula d'aquest NO de Hitchcock? És a dir, de què són representants encoberts, els ocells? Aquestes tal volta són les primeres preguntes que es veu temptat a fer-se qui contempla per primera vegada aquest film, les interpretacions al respecte han estat di-

masses: conceptes com la histèria col·lectiva, el subconscient col·lectiu, la no culpabilitat de l'individu dominat per la massa, no daten precisament dels anys en què es filma *Los pájaros*, però sí que és precisament ara quan són difosos i popularitzats (amb tot el que això implica) entre la gran massa, i percebuts per tant com a amenaça.

més domesticats (ocells domèstics, ocells quotidians, ocells de mida no molt gran).

Analitzam la seva primera seqüència com un nucli de *Los pájaros*, l'estructura de la qual posteriorment es repetirà en totes les seves seqüències dels atacs. La protagonista, en dirigir-se a una botiga d'ocells, és "xiu-



verses: no hi ha cap dubte que els ocells simbolitzen aquesta societat de masses que comença a ser viscuda com a potencialment amenaçant precisament pels anys en què es gesta la pel·lícula (1963): la megalòpolis és percebuda com l'espai d'allò absolutament igual, aniquilador de tota diferència i per tant negadora de tota possibilitat d'autoafirmació, tal com succeeix als protagonistes de la pel·lícula. També és un lloc comú el fet de convenir el paral·lelisme entre els atacs dels ocells i els fenòmens de

El que és terrible dels ocells, el que provoca angúnia a la pel·lícula, és que no són monstres impossibles, no pertanyen a la categoria dels éssers imaginaris, sinó tot al contrari. La presència de lloretons a casa dels protagonistes ens recorda contínuament, fins a la darrera escena ("ells no han fet res", protesta la seva jove propietària), que es tracta d'un element quotidià, proper, "domèstic". El terror, doncs, parteix de nosaltres mateixos, dels nostres espais més quotidians (casa, escola, poble...)

lada" per un adolescent. Just en aquest moment uns ocells que volen lliures comencen a escaïnar, davant la mirada de preocupació de la dona. El principi de la seqüència articula la irrupció en pantalla de la protagonista, que diu bastant del caràcter amb què és concebuda al llarg del film. És, per tant, significatiu que el personatge no aparegui directament en pantalla, sinó que els dos moments progressius el mostrin de forma tamisada, indirecta. En primer lloc, obrint el text narratiu de *Los pá-*

¿Què significa obrir la pel·lícula amb un motiu aparentment tan neutre, el primer cop d'ull aleatori? La conjunció ciutat de San Francisco-pont afegeix una sèrie de valors lligats a la modernitat, al triomf de la tècnica: un pont que sembla que vola, penjat del no res.

jaros, veim en pantalla un cartell, mentre la càmera descriu una panoràmica que es correspon (només més tard ho sabrem) amb el moviment del personatge, darrera del pòster.

Es tracta d'un colorista cartell d'un pont singular de San Francisco, i més concretament, la seva part superior (vista aèria). ¿Què significa obrir la pel·lícula amb un motiu aparentment tan neutre, el primer cop d'ull aleatori? La conjunció ciutat de San Francisco-pont afegeix una sèrie de valors lligats a la modernitat, al triomf de la tècnica: un pont que sembla que vola, penjat del no res. No obstant això, darrera el pur blau del cel (des del principi s'insisteix en l'hàbitat dels ocells) i el fulgurant i polit color vermell del pont metàl·lic, obra d'enginyeria de gran subtileza (és fa present l'operació de "buidament" d'aquest, foradat, lleuger), veim per un instant allò que quasi oculta: el sòl de fusta amb un cert aspecte d'estar en obres, colors no tan nítids (apagats)... en definitiva, alguna cosa oposada a aquest món modernista gairebé idíl·lic del cartell: la seva artificialitat, la seva volatilitat, oculta a dures penes un món més aferrat a la terra, més espuri, més quotidià (com els mateixos ocells de la ciutat o de les llars).

I és que l'espai de la megalòpolis i les seves estructures que pensen en el cel, que colonitzen el cel, és una construcció "artificial", doncs "falsa". A un pla posterior dins el fragment que comentam, veurem una altra porció del cel de la ciutat igualment sembrada de paraules: cartells, pòsters que per si fos poc parlen de l'ocupació de l'home del cel, com són "AIR FRANCE JET" o "JET BOAL", a més d'un significatiu i incomplet "NO". En el cel, doncs, regna una paraula prosaica, comercial, que no té res a veure amb la paraula divina, revelada.

Si recordam ara l'altre extrem simètric de la pel·lícula, la seqüència fi-

nal, hi trobam els ocells com a conquistadors de l'espai humà (sòl, pals de telègrafs, arbres plantats per l'home -que orlen i fan la seva ombra als camins-), i fins i tot com a aniquiladors d'aquesta cultura de l'home posada enlaire. San Francisco, una ciutat que mira al cel, amb els ponts igualment elevats, són aleshores dos bons exemples d'aquesta competència per l'espai entre homes i ocells. Però els ocells, i amb això acaba la imatge final, autèntic negatiu de la que comentam, són negadors també de qualsevol paraula, de qualsevol signe humà i de la seva ingènua idealista (com els cartells) escriptura de l'aire: cap cartell, però ni tan sols els mateixos elements artificials (pals, cables, etc.) acaba per ser visible més que en funció de la posició dels ocells que s'hi posen: sinistre simetria, que, a nivell cromàtic, altera els ingenus blaus i vermells inicials i els trasmuda en negres. Però hi ha més valors afegits a aquesta presentació de la protagonista. Una presentació, doncs, múrria, indirecta: ella no dona la cara (en sentit literal) en un moment posterior, s'oculta darrera un cartell, representatiu de l'estatut de la modernitat, amb el qual s'identifica, que la implica. Quan finalment la veim a la pantalla sense cap protecció, serà només silueta, una silueta retallada sobre el fons, amb una mirada fixament encaminada cap al seu objectiu (la porta de la botiga d'ocells) que ens parla de la seva gran determinació, que, com dirà en un moment donat, "quan vol una cosa ho aconsegueix". Fins a cert punt, es tracta d'un element de generalització: és abans de res dona, o millor dit, la representant de la femineïtat, abans que un personatge idiosincrà-

tic (i caracteritzat com a individual). La seva imatge, vestida de negre, és reflex fidel del seu caràcter: una dona moderna, elegant (autosuficient: es fa patent la seva forma d'ostentar la bossa de mà) i capritxosa (una certa voluptuositat en la manera de caminar).

Davant ella veim, caminant en direcció oposada, un nin vestit com me *il faut*, d'aparença remirada; és a dir, l'oposat a ella. Quasi inopinadament, també als ulls de l'espectador, li xiula. Només aleshores es girarà, i li veurem la cara, primer de sorpresa (per la naturalesa poc varonil del seu comunicant), i quasi d'immediat d'indissimulada alegria.

Precisament en aquest instant, una parella d'aspecte tradicional comparteix pantalla amb ella: una parella de mitjana edat i de classe mitjana, que es passeja unida mentre el marit porta en el seu braç un regal (un paquet que com a tal apareix embolicat, amb un llaç sobre el paper rosa: antítesi de la bossa de la protagonista), signe d'estabilitat: res a veure amb la desitjable presentació de la protagonista, a la qual, per cert, arriben a resquillar quan es gira (marcant més el contrast). Aliena també a aquesta cridada de desig, una altra parella de major edat contempla amb assossec el mostrador de la botiga d'ocells.

Finalment, les parpelles de la protagonista, accentuades per un copiós rímel negre, formaran en el seu inquiet parpelleig una espècie d'"aleteig" equiparable als ocells que prest irrompran en pantalla. I és que els ocells tenen, definitivament, molt a veure amb el desig, amb la dona (anomenar "misogin" Hitchcock és fer curt): amb aquesta dona independent, símbol de la modernitat: és ella (el desig genera al seu voltant) el desencadenant dels atacs?; per què sempre precedeix a aquests un primer pla del seu pentinat (forma d'al·lusió a la figura de l'espiral, d'allò creixent, d'allò descontrolat...)? ■

