

BUÑUEL Y HITCHCOCK

AFINIDADES Y DIVERGENCIAS DESDE LA PERSPECTIVA DE UNA FILOSOFÍA DEL CINE A PROPÓSITO DE *EL ÁNGEL EXTERMINADOR* Y *THE BIRDS*¹⁴⁹

PEDRO MANTAS-ESPAÑA
Universidad de Córdoba

Resumen: Aunque con puntos de partida aparentemente diversos, en ambas películas descubrimos dos magistrales reflexiones sobre el problema de la “suspensión de sentido”; las desordenadas y primarias respuestas humanas ante lo desconocido; los enormes conflictos que provocan nuestras pasiones más inconfesables, y nuestra limitada capacidad para afrontarlos.

Abstract: *Although taking an apparently diverse position, both films disclose two masterly reflections on the problem of ‘suspension of meaning’; the disordered and primary human responses to the unknown; the huge conflicts that provoke our most unspeakable passions, and our limited capacity to face them.*

Palabras Clave: Filosofía del Cine; Luis Buñuel; Alfred Hitchcock; *The Birds*; *El ángel exterminador*.

Keywords: *Film Philosophy; Luis Buñuel; Alfred Hitchcock; El ángel exterminador; The Birds.*

Pensando en aquellos que tal vez no recuerden del todo la trama de una y otra película, haré una brevísima sinopsis de cada una de ellas:

El ángel exterminador: tras una gala operística, un grupo de amigos e invitados acompañan a los Nóbile a la cena que se celebra en su mansión de la Calle de la Providencia. Ya desde las primeras escenas de la película y coincidiendo con la llegada de la comitiva observamos cómo se suceden extrañas conductas entre el personal de servicio de la mansión: por una u otra razón, todos ellos se ven impelidos a abandonarla cuanto antes, desatendiendo sus obligaciones de servicio. Tras la cena, los

¹⁴⁹ Con ciertas modificaciones y algún añadido, el texto reproduce la ponencia impartida dentro del Curso “Filosofía y Cine II. Hitchcock filósofo - La filosofía cinematográfica de Robert P. Pippin”, celebrado en la sede valenciana de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 16-18 de Mayo, 2018.

invitados constatan no poder salir del salón que ocupan debido a alguna razón que les resulta totalmente desconocida, no hay nada que les impida salir de allí pero ninguno de ellos se siente capaz de intentarlo. A medida que va transcurriendo un número indefinido de días, el alimento y la bebida empiezan a escasear, los anfitriones y los invitados se exasperan, algunos enferman, duermen y aman donde pueden. La etiqueta, las buenas costumbres y la cordialidad comienza a desvanecerse; el grupo humano, poco a poco comienza a comportarse del modo grosero y egoísta. Finalmente, tras un aparente acto fortuito de repetición de la localización física de todos los asistentes y su circunstancia, inexplicablemente todos se sienten capaces de salir al exterior y abandonar la mansión.

The Birds (Los pájaros): debido a un fortuito encuentro en una pajarería de San Francisco, Melanie Daniels (Tippi Herden), una chica de la alta sociedad local, conoce al abogado Mitch Brenner (Rod Taylor), quien pronto la reconoce por ser un personaje habitual de la prensa rosa; el aspecto físico de Mitch y el trato tan displicente que éste dispensa a Melanie, provocan en ella un deseo de acercamiento que la impulsa a viajar hasta Bahía Bodega, pueblo natal de Mitch donde éste descansa los fines de semana. Transporta con ella un regalo: una pareja de agapornis que Mitch habría deseado regalar a su hermana pequeña pero que no pudo encontrar en su visita a la pajarería a que hemos aludido. Poco después de su llegada a Bahía Bodega van a comenzar a sucederse una serie de hechos trágicos de carácter inexplicable: un número creciente de pájaros enloquecidos comienzan a perpetrar una sucesión de ataques salvajes a los habitantes del lugar, una situación que avanza *in crescendo* y que llegará a afectar a la totalidad de la población.

Tanto la obra como la personalidad de Luis Buñuel y Alfred Hitchcock poseen el raro instinto de saber penetrar en algunos de los rincones más ocultos de la mente humana, en aspectos inconfesables de nuestro pensamiento y nuestra conducta. Sus afinidades, lo mismo que sus divergencias poseen raíces diversas; uno y otro comparten una especial relación con el surrealismo, ahora bien, su grado de afinidad e identificación con este fenómeno es bien distinto: Buñuel posee una formación y afinidad intelectual y artística vinculada al surrealismo, Hitchcock no –aunque, sin duda, evidencie una notable fascinación y un empleo de los logros expresivos del surrealismo; Hitchcock es un director cuya formación y objetivos esenciales están indisolublemente vinculados al cine, Hitchcock es cine, Buñuel es un surrealista de cine –aunque en el caso de *El ángel exterminador*, tal vez sea arriesgado calificarla como obra surrealista. Como insiste en recordar Manuel Hidalgo, la pasión primordial de Hitchcock:

Consiste en disfrutar con la cámara y con la puesta en escena. [...] Las posibilidades de creación visual de un guion lo eran todo para Hitchcock [que] trabajaba a partir de muy elaborados *storyboards*.

Hitchcock prefería narrar con la imagen y reducir al mínimo los diálogos. Nada de esto tiene que ver con el modo de afrontar el cine de Buñuel, cuyas imágenes [...] tienen en el fondo un origen literario o son consecuencia del deseo de materializar una idea o un concepto que el aragonés siempre pretendió que surgían de un impulso inconsciente, pero que no se pueden entender sin la mediación de un filtro o razonamiento intelectual.¹⁵⁰

El desarrollo de mi reflexión hoy se centrará en dos piezas esenciales de la filmografía de Buñuel y Hitchcock: *El ángel exterminador*, presentada en el festival de Cannes en mayo de 1962, y *The Birds (Los pájaros)*, estrenada en marzo de 1963.

¿Tienen algo en común ambas películas que, no obstante, nos permita percibir las como obras con enfoques divergentes? Qué duda cabe, las divergencias son numerosas. En un breve apunte sobre ambos maestros, Jesús Palacios sintetizaba así algunas diferencias relevantes entre ambos:

“Hitchcock se movió siempre en las aguas del cine comercial, sus pesadillas paranoicas volvían también siempre al remanso del orden tranquilizador. Buñuel, por el contrario, nadaba en las procelosas aguas del cine de autor, sin ajustarse casi nunca a los márgenes de la industria, y sus pesadillas obligan al espectador a enfrentarse con el caos último de sus propios fantasmas irresueltos ... Pero no siempre es así. A Buñuel quizá le hubiera gustado ser Hitchcock, rodeado de éxito y popularidad, y a éste ser Buñuel, libre para filmar sus fantasías, quizá sin darse cuenta de que ambos ya eran uno y el mismo: véase, si no, *El ángel exterminador de Buñuel* y *Los pájaros* de Hitchcock. A buen entendedor...”¹⁵¹

No estoy totalmente seguro de que a Buñuel le hubiese gustado ser Hitchcock; con seguridad le habría encantado poder contar con un número mayor de buenos actores y, sin duda, mejores medios técnicos y más sofisticado atrezzo y escenografía. ¿A Hitchcock le habría gustado ser más libre para filmar algunas de sus fantasías? Quizás. Pero no tanto para poder filmar sus fantasías como para poder quedar algo más liberado de su obsesión por un perfeccionismo que, en ocasiones, se convertía en una circunstancia agobiante. Véase, por ejemplo, la tensión declarada que le produjo el desarrollo de dos secciones clave en la filmación de *Los Pájaros*.¹⁵²

¹⁵⁰ M. HIDALGO. *El Banquete de los genios*. Ediciones Península. Barcelona. 2013, p. 133.

¹⁵¹ J. PALACIOS, “El extraño caso del Dr. Hitchcock y Mr. Buñuel” en *El Cultural* 15/04/2011 (<http://www.elcultural.com/revista/cine/El-extrano-caso-del-Dr-Hitchcock-y-Mr-Bunuel/29015>).

¹⁵² Es de sobra conocido su perfeccionismo y control absoluto del detalle. En una de las conversaciones con Truffaut, Alfred Hitchcock explica las improvisaciones que tuvo que

1. *EL ÁNGEL EXTERMINADOR*. En su volumen de correspondencia epistolar con Luís Buñuel, su amigo Ricardo Muñoz Suay transcribe estas palabras de Buñuel: “El guion y los diálogos son míos y está basado en el cinegrama que había escrito hace 5 años con Alcoriza titulado *Los náufragos de la calle Providencia*.”¹⁵³



Fotograma 1. La “Calle de la Providencia” alberga la mansión donde transcurre la acción de *El ángel exterminador*.

En esta misma carta se confirma que Buñuel modificó y extendió el guion, que originalmente había concebido para la realización de un cortometraje, así como haber cambiado de título y adoptado *El ángel exterminador* –el título no se inspira en el *Antiguo* o el *Nuevo Testamento*, aunque su elección encierre ciertos significados coincidentes,¹⁵⁴ en realidad lo adoptó de una obra que José Bergamín se proponía escribir.¹⁵⁵

realizar para algunas escenas interiores de *Los Pájaros* y, en general, las modificaciones incorporadas en el guion –algo totalmente inusual para su modo de proceder. Hitchcock reconoce cómo le afectó ese modo de trabajar y la agitación que le produjo actuar así. Véase F. TRUFFAUT. *El cine según Hitchcock*. Trad. Ramón G. Redondo. Alianza. Madrid. 1974. pp. 248-249 (también p. 230).

¹⁵³ R. MUÑOZ SUAY. “Correspondance avec Luis Buñuel (8/4/62)”. *Cahiers de la cinematheque* 30/31 Été-Automne (1980), p. 193.

¹⁵⁴ Abadón o Apolión suelen representarse con significados diversos: en el *Nuevo Testamento* (Ap 9:11) es un ángel que guía un ejército de langostas que, en la *parusía*, se lanzará contra los enemigos de Dios. En el *Antiguo Testamento* aparece en Éxodo 12:23, Crónicas I, 21:15, Sabiduría 18:25; en el Texto Masorético en ocasiones aparece aludiendo a un abismo insondable vinculado al mundo de los muertos, como Sheol en

Resulta curioso constatar que esta historia se le ocurriese a Buñuel durante su estancia en New York en la primera década de los 40, época en que se realiza y se estrena la película de Hitchcock *Lifeboat* (*Náufragos*, 1944), un filme al que él mismo alude en relación con *El ángel* –y donde no resulta extraño encontrar cierto paralelismo en situaciones desesperadas (*Fotogramas 2 y 3*).¹⁵⁶ En este mismo contexto, Buñuel también alude a *La balsa de la medusa*, donde lo mismo que en el lienzo de Géricault, son 21 los personajes atrapados en el palacete de la calle Providencia.



147

Fotogramas 2 y 3. En *Lifeboat*, la sed impulsa a uno de los náufragos a saciar su sed con agua salada (1:05:45). En *El ángel exterminador*, los invitados, desesperados por beber agua de una tubería encontrada tras la pared (0:46:32).

La intertextualidad de *El ángel* en relación con otros filmes de Buñuel (*La edad de oro*, *El discreto encanto de la burguesía* o *Ese oscuro objeto de deseo*), así como las numerosas autorreferencias que también se integran en esta obra, han impulsado a Santos Zunzunegui a concebirla,

Job (26:6) y Proverbios (15:11; 27:20), como la muerte personificada (Job 28:22) y como un sepulcro (Salmos 88:10.12), .

¹⁵⁵ T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA. *Buñuel por Buñuel*. Plot. Madrid. 1993. p. 125.

¹⁵⁶ T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA. *Buñuel por Buñuel*. p. 132.

como el “repertorio ejemplar de motivos figurativos”¹⁵⁷ que se contienen en éstas y otras obras de Buñuel.

Mientras que *El ángel* puede ser leída como una continuación natural de la fiesta de *La edad de oro*, hay algo que la hace muy distinta de este supuesto precedente, entre otros motivos: la ausencia de una explicación racional que dé cuenta de lo que aquí parece ocurrir. En *La edad de oro*, una pareja anhela hacer el amor, pero no lo consigue (*Fotograma 4*).



Fotograma 4. En la *La edad de oro*, siempre hay algo o alguien que impide a los amantes llegar a unirse (46:32).

148

En *Ese oscuro objeto del deseo* (*Fotograma 5*), el protagonista masculino nunca logra satisfacer sus deseos sexuales, en *El discreto encanto de la burguesía* (*Fotograma 6*) las expectativas siempre defraudan a los personajes, que no logran reunirse para celebrar una auténtica cena, por más que lo intentan.¹⁵⁸



Fotograma 5. En *Ese oscuro objeto del deseo*, Mathieu (Fernando Rey), por más que lo intenta, nunca llega a poseer a Conchita (56:48)



Fotograma 6. En *El discreto encanto de la burguesía*, el grupo nunca logra reunirse para celebrar una cena auténtica (1:05:10).

¹⁵⁷ S. ZUNZUNEGUI. *Paisajes de la forma*. Cátedra. Madrid. 1994. p. 122.

¹⁵⁸ L. BUÑUEL. *Mi último suspiro*. Plaza & Janés. Madrid. 1982. p. 231.

En *El ángel*, inexplicablemente los protagonistas no pueden satisfacer el simple deseo de abandonar una habitación (*Fotograma 7*): “En la sociedad humana de hoy, los hombres cada vez se ponen menos de acuerdo, y por eso combaten entre ellos. Pero ¿por qué no se entienden?,



149

Fotograma 7. Algo intangible impide a los invitados salir de su reclusión (1:13:58)

¿por qué no salen de esta situación? En la película es lo mismo: ¿Por qué no llegan juntos a una solución para salir de la sala?”¹⁵⁹ Esto es lo que afirma Buñuel, tiempo después de realizar su película.

Aunque *El ángel* comparte ciertas dosis de surrealismo con *La edad de oro*,¹⁶⁰ y a pesar de los sinsentidos que se producen en numerosas secuencias de la película, no obstante, el hilo conductor que atraviesa toda la trama está construido con enorme rigor.¹⁶¹ *El ángel* congrega a un grupo de personas no enfrentadas a una naturaleza salvaje sino a la naturaleza humana, a ellos mismos gradualmente despojados de su educación. Y aunque en distintas ocasiones se han hecho algunos paralelismos entre la película de Buñuel y la ya citada *Lifeboat*, los naufragos de Buñuel no son un grupo humano a la deriva en un Océano plagado de peligros, y dispuestos a defender el ideal de un orden social amenazado por la guerra

¹⁵⁹ T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA. *Buñuel por Buñuel*, p. 125.

¹⁶⁰ A. KYROU. *Luis Buñuel, Cinéma d'aujourd'hui*. Seghers. Paris. 1966. p. 75.

¹⁶¹ A. KYROU. *Le surrealisme au Cinéma*. Le Terreis Vague, Paris. 1963, cit. Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, VIII. 1961-1963. Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, Guadalajara. 1969-1977. p. 247.

y la tiranía; los naufragos de la Calle de la Providencia experimentan un problema mucho más complejo: como también sucede a los naufragos de Hitchcock, tras unas primeras horas de afable sociabilidad, su coexistencia se verá forzosamente restringida dentro de los límites de un reducido espacio vital. Pero, ¿qué los impulsa a permanecer reclusos, por qué no pueden escapar a un destino que a todas luces parece autoimpuesto? Es esto lo que Buñuel deja abierto a la interpretación pues, según llegó a declarar: “La única explicación es que no hay explicación” –el mismo Gustavo Alatríste, su productor, reconocía que la película le resulta fascinante aunque admitía no “haber entendido nada”–,¹⁶² pero las palabras de Buñuel son sólo un juego interpretativo, Buñuel sabe más de lo que dice saber, encierra muchas más intenciones de las que declara.

Como Sánchez Vidal ha afirmado: “En la película hace eclosión la idea de aislamiento y situación a la deriva que interesa a Buñuel como óptica para estudiar el desenmascaramiento de las relaciones sociales”.¹⁶³ Y, como advierte Jairo Lopes da Silva,¹⁶⁴ recordando las palabras de Colina y Pérez Turrent: el propio Buñuel dejó claro que “Lo que ocurre a los invitados de Nóbile es totalmente independiente de la clase social a la que pertenecen. La agresividad no es exclusivamente burguesa o exclusivamente proletaria. Es innata a la condición humana”.¹⁶⁵

En el desvelamiento de sentido en torno al *Ángel* no hay que despreciar las palabras de Villegas López, cuando apunta que la película está en el sendero del *realismo mágico*: “[...] el universo de Buñuel no es un mundo real, ni un mundo fantástico, sino algo común a ambos. De lo más real y concreto surge, directamente, lo sacralizado, casi sagrado. Entrar en el orbe de la obra de Buñuel no es estar en la realidad, ni abandonarla por completo”.¹⁶⁶

¹⁶² A. SÁNCHEZ VIDAL. *Luis Buñuel*. Cátedra. Madrid. 1992. p. 235.

¹⁶³ A. SÁNCHEZ VIDAL. *Luis Buñuel*. p. 256.

¹⁶⁴ J. LOPES DA SILVA, *Tiempo y narración en El ángel exterminador*. p. 58.

¹⁶⁵ T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA, *Buñuel por Buñuel*. 1999. p. 126.

¹⁶⁶ M. VILLEGAS LÓPEZ. “Prólogo” a *El ángel exterminador*. Aymá. Barcelona. 1964. p. 8.



Fotogramas 8 y 9. En realidad las secuencias repetidas nunca reproducen tomas idénticas (04:47 y 05:38).

En la película se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido sin ser nunca, por supuesto, un sinsentido; como ha subrayado Roland Barthes: “[*El ángel exterminador*] no es en absoluto una película absurda; es una película que está llena de sentido, llena de lo que Lacan llama ‘significancia’. Está llena de significancia, pero no hay un sentido ni una serie de pequeños sentidos [...]”¹⁶⁷ Es decir, la película provoca respuestas, pero no las aporta, pues el número de significados excede, con mucho el número de significantes. Y con un logro añadido: “En esta película hay también un hallazgo inicial que es responsable del logro total: la historia, la idea, el argumento tienen una nitidez tal que dan la ilusión de necesidad”.¹⁶⁸ Un sentido en el que también insiste Xavier Bermúdez, que encuentra en el *Ángel* una incontestable verosimilitud: “De lo que no se trata solamente aquí es de que, planteado el hecho de que el grupo de burgueses no pueda salir del salón, lo aceptemos por las buenas dado el tono de irrealidad que al principio se nos plantea, lo que ocurre es que, según se va desarrollando la historia, aquellas imposibilidades nos van implicando y, extrañamente, las vamos sintiendo plenamente dotadas de lógica”.¹⁶⁹ Una “lógica” muy interesante si pensamos en cómo se resuelve el final del enclaustramiento de los invitados: mediante un acto de repetición. Si al comienzo de la película se suceden varios planos casi repetidos (*Fotogramas 8 y 9*), unas

¹⁶⁷ R. BARTHES. *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI. Buenos Aires. p. 24. Para un trabajo magistral sobre la “suspensión de sentido” y el carácter de la “repetición” en *El ángel*, véase P. Poyato Sánchez, “Suspensión del sentido y repetición en *El Ángel Exterminador* (Buñuel, 1962)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 3 (2011), pp. 3-15.

¹⁶⁸ R. BARTHES. *El grano de la voz*. p. 20.

¹⁶⁹ X. BERMÚDEZ. *Buñuel: Espejo y Sueño*. Ediciones de la Mirada. Valencia. 2000. p. 176.

repeticiones que no son infrecuentes en Buñuel, el final del enclaustramiento se resuelve mediante la repetición de los hechos, gestos y localización exacta en el lugar ocupado por todos los personajes al comienzo de la película.



Fotograma 10. Leticia (Silvia Pinal) es la primera en percibir que, tras cierta *repetición* de los “hechos”, la salida ha quedado franqueada (1:27:38).

Como por arte de magia, el enredo queda resuelto y, de pronto, todos sienten que pueden salir de la habitación que los ha tenido aprisionados durante un número indefinido de días (Fotograma 10).

Es en este sentido, Deleuze habla de una repetición salvífica basada en una exactitud contrapuesta a las imprecisas repeticiones del comienzo del filme.¹⁷⁰

La fuerte presencia de la puesta en escena en la construcción de la película,

así como en la influencia del teatro del absurdo permiten afirmar que *El Ángel* no es realmente una película surrealista, pues todos sus absurdos convergen en el relato lúcido de una historia coherente. Como ha quedado bien argumentado en la investigación de Lopes da Silva: la película no se entiende bien como obra de los caprichos del inconsciente pues el director contesta dentro de la misma película a todo lo que inicialmente parece una sucesión de absurdos.¹⁷¹

2. LOS PÁJAROS. Cuando en 1963 se inició la campaña publicitaria y el estreno de *Los pájaros (LP)* –muy poco antes de su presentación en Cannes–, tanto la publicidad como el mismo Alfred Hitchcock insistían en un mensaje inequívoco: con el tono entre irónico y sarcástico que lo caracterizaba, en el tráiler publicitario¹⁷² de su película, Hitchcock parodia una lección magistral sobre la triste historia de una humanidad que insiste en abusar y maltratar a las aves. Todo indica que, de forma

¹⁷⁰ G. DELEUZE, *La imagen-movimiento – Estudios sobre el cine 1*. Trad. I. Agoff. Paidós. Barcelona. 2012. p. 191.

¹⁷¹ J. LOPES DA SILVA. *Tiempo y narración en El ángel exterminador*. p. 409.

¹⁷² Tráiler publicitario *The Birds*. Universal Picture. 1963. https://www.imdb.com/title/tt0056869/videoplayer/vi2022637849?ref_=tt_ov_vi

inesperada, los pájaros han comenzado a tomar la revancha contra el ser humano (*Fotogramas 11-12*)



Fotogramas 11-12. El tráiler de la campaña publicitaria –una supuesta ponencia de Hitchcock sobre nuestros *amigos* los pájaros– insistía de manera jocosa en la revancha de los animales frente al maltrato que los humanos les dispensan: un inocente canario pica el dedo del “ponente” (04:07 – 04:08)

En el instante caprichoso en que una de las tres protagonistas femeninas de *Los pájaros* (Melanie Daniels, Tippi Hedren) decide viajar a Bodega Bay –un pequeño pueblo pesquero localizado en la costa norte de California– portando una pareja de agapornis enjaulados que pretende utilizar como excusa juguetona para intentar reencontrarse con Mitch Brenner (Rod Taylor), único protagonista masculino de la película.

Coincidiendo con la llegada de Melanie al pueblo, comienzan a suceder unos hechos inexplicables: un número ingente de gaviotas y cuervos irá ocupando progresivamente los cielos y la costa de la hermosa bahía, posándose en las cornisas, los caballetes de los tejados, el cableado aéreo y cualquier otro lugar donde un ave pueda posarse. Gradualmente, esos pájaros iniciarán una serie de ataques contra algunos habitantes de la población, unos ataques que irán *in crescendo* tanto por su frecuencia como por el número de los especímenes involucrados. Las agresiones parecen obedecer a un cierto plan de ocupación del territorio y “destrucción” de sus habitantes.

¿Qué hacen ahí esos pájaros, qué los impulsa a actuar de ese modo, por qué contra los seres humanos? Como en el caso del *Ángel*, en los *Pájaros* nos encontramos ante un dilema de naturaleza similar. *Los Pájaros* y *El ángel* comparten un misterio, un secreto por desvelar que a todas luces resulta de muy difícil resolución. Lo inexplicable, lo desconocido se abre ante nosotros sin aparente justificación. Pero, claro, ¿es que, en realidad, creemos posible que los misterios se desvelen por sí mismos, que puedan ser explicados, desnudados sin más?

Analicemos más a fondo ambos filmes y tratemos de descubrir algunos de sus secretos. Comencemos con Hitchcock.

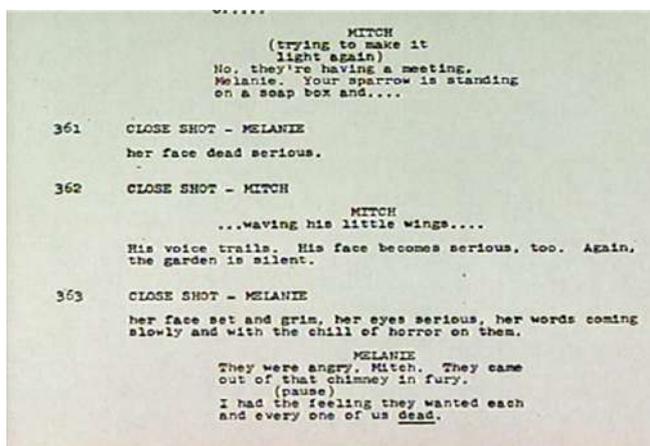
la población, incluidos los inocentes niños de la escuela local (*Fotograma 14*). ¿Por qué todo esto?

Bien, parece que algunos animales estén hartos del trato al que los seres humanos los someten: un conjunto de escenas del guion original que no llegaron a montarse, nos sitúa en la mañana que sigue al primer ataque en el interior de la casa de la familia Brenner acometido por un numerosa bandada de gorriones; Melanie y Mitch mantienen una conversación en el exterior de la casa (escenas 346-365). Antes de salir al exterior, Melanie se sirve una taza de café y juguetea con los periquitos, Mitch se mantiene alejado de la casa, está quemando los pájaros que les atacaron la noche anterior; se acercan el uno al otro y comienzan un diálogo, en la escena 360, Melanie dice a Mitch: “Resulta totalmente difícil de creer nada de lo que ocurrió ayer, ¿verdad?”, no obstante Melanie cree entender qué es lo que está ocurriendo:

Se trata de una sublevación [...] de los pájaros. [E ironiza] Todo comenzó hace unos meses con un gorrion de campo sobre las colinas, un gorrion descontento. Fue por ahí diciendo a otros gorriones que los seres humanos no eran adecuados para gobernar este planeta, predicando donde quiera que alguno lo escuchase [...] Pájaros del mundo, ¡uníos! [...] Finalmente, incluso los pájaros más sesudos comenzaron a prestar atención. ¿Por qué los seres humanos deberían gobernar?, se preguntaban, ¿por qué someternos a su dominio?

155

Tal vez, ironiza también Mitch, tras un mal verano, tan sólo tienen hambre. No, replica Melanie (363) “Estaban enfadados, Mitch. Han salido furiosos de la chimenea. He tenido la sensación de que nos querían muertos a uno y cada uno de nosotros.” (*Fotograma 15*)



Fotograma 15. Algunas de las escenas de la película eliminadas en el montaje final.

Así pues, podríamos abordarla como una película de terribles aves vengadoras con aparente aspecto familiar e inocente, como lo que parecen ser,

simples gorriones. De hecho, y en relación con este contraste entre lo familiar y lo monstruoso, en cómo lo que nos resulta más familiar o incuestionable puede llegar a convertirse en algo terrible. Hay quien en la película también ha intuido una sutil reflexión sobre la autocomplacencia del ser humano: es decir, cómo, en muchas ocasiones, vivimos sin reparar

en que aquello que damos por supuesto puede verse alterado hasta llegar a convertirse en algo incomprensible, alcanzando a actuar del modo más imprevisible.

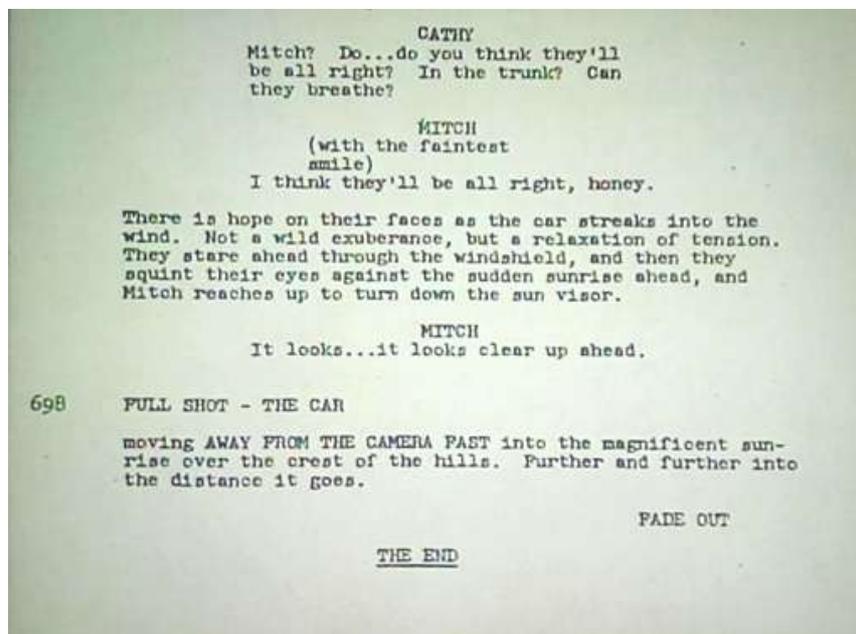


Fotograma 16. En el otro final de la película, la devastación producida por los pájaros es total.

La escena final de *Los pájaros*, que Hitchcock consideraba la más difícil de realizar¹⁷⁵ es, en cierto sentido, una penúltima toma que deja entrever un final que no llega a producirse ante nosotros. El caos exterior e interior que puede producirse u ocurrir en cualquier momento, lo impredecible de la realidad y la existencia. De esta incertidumbre y de sus

consecuencias dan cuenta los descartes y cambios del plan de rodaje que finalmente se adoptó a la hora de filmar el final de la película. La escena final era otra: la familia Brenner y Melanie emprenden la huida en el Aston Martin a través de una población devastada, donde contemplamos escenas rodadas con tomas muy explícitas de la destrucción que los pájaros han dejado a su paso Bahía Bodega (Fotograma 16).

156



¹⁷⁵ "Peter Bogdanovich entrevista a Alfred Hitchcock" incluida en el capítulo de la edición "All about *The Birds*", escrito, dirigido y producido por Laurent Bouzereau, ed. David Palmer, Universal Studios, 1999.

Fotograma 17. El halo de esperanza que transmite este final sugiere que todo ha acabado, por ahora.

Un final muy complejo que incluye un último ataque de los pájaros al automóvil y que genera una tensión emocional sólo aliviada por una rápida huida a través de la autopista hacia San Francisco (*Fotograma 17*). El final que todos conocemos quizás sea menos esperanzador: una secuencia de montaje muy compleja donde vemos cómo los pájaros han ocupado masivamente la casa de los Brenner y todos sus alrededores, el



157

Fotograma 18. A pesar de los rayos crepusculares, nada permite intuir un final concluyente de la crisis, ¿tan sólo una tregua? (1:58:55)

ronroneo del motor del Aston Martin transmite una sensación de temor bajo unos rayos crepusculares que apenas permiten vislumbrar la posibilidad de una tregua en el conflicto entre hombre y naturaleza (*Fotograma 18*).

Es posible que ese conflicto, que la venganza de la naturaleza sea fruto de una relación desequilibrada, sea el resultado de una desconcertante intervención humana en la naturaleza, desconcertante en muy distintos sentidos. En cierto modo, la llegada de Melanie a Bahía Bodega, trasladando una pareja de agapornis enjaulados desde una pajarería de San Francisco (*Fotograma 19*) podría ser una metáfora de hasta qué punto somos capaces de manipular la naturaleza a placer, de cómo podemos romper el equilibrio a nuestro antojo; una metáfora sobre las implicaciones de incorporar especies no autóctonas en medios naturales como esa deliciosa bahía en la costa norte de California.



Fotograma 19. En cierto modo, la pareja de agapornis simboliza el desencadenante del conflicto (11:04).

Esos inocentes parajitos enjaulados pueden representar, tanto en un medio natural como humano, un desencadenante de características similares al que parece jugar la presencia de Melanie. En este sentido, Hitchcock comentaba el papel representado por la jaula en la que Melanie transporta encerrados los agapornis: una “jaula de castigo” para los pájaros –en expresión de Mitch durante la secuencia inicial de la

pajarería– que finalmente se transforma en jaula para seres humanos atrapados por los pájaros: no sólo la cabina telefónica en la que Melanie está atrapada y es atacada por los pájaros, casi todos los espacios interiores se transforman en jaulas –la Escuela, el restaurante *The*



Fotograma 20 (1:28:53)

158



Fotogramas 21-24. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Melanie y Mitch, Annie y Lydia. La presencia de Melanie comienza a interferir el tenso equilibrio entre Mitch y su madre; un equilibrio que, en su día, Annie también podría haber amenazado (51:44; 51:51; 51:56; 51:58).

Tides, el hogar de los Brenner.¹⁷⁶ Pero si la presencia de Melanie en el pueblo puede desencadenar una serie de conflictos, quizás no sean éstos los que denuncia enfurecida la aterrada señora en el interior del restaurante (*Fotograma 20*). Tal vez resulte mucho más letal el impacto

¹⁷⁶ F. TRUFFAUT. *El cine según Hitchcock*. pp. 247-248.

que la aparición de Melanie provoca en la compleja relación entre Mitch, su madre (Jessica Tandi) y Annie (Suzanne Pleshette, la maestra del pueblo que aún sigue enamorada de Mitch). En este sentido, la respuesta animal como manifestación de desequilibrio puede estar poniendo de manifiesto cómo algunas de nuestras inestables relaciones personales pueden afectar a todo lo que nos circunda. En la conversación mantenida entre Truffaut y Hitchcock a propósito de *Los pájaros*¹⁷⁷, éste aclara que el tema central de la película se juega dentro del triángulo formado por los tres personajes femeninos, Melanie, Lydia (su madre) y Annie (Fotogramas 21-24).



Fotograma 25. Jessica asume el papel de la madre que Melanie nunca tuvo, una salida al conflicto que ésta podría representar en la relación de Mitch con su madre (1:58:25).

Fotograma 26 (1:26:08)



En realidad, no parece disparatado interpretar que el conflicto animal sea manifestación del conflicto humano representado por el gran trio femenino de la película. Un trio conflictivo que comienza a despejarse tras dos sucesos que acontecen de manera muy diversa y en sentidos opuestos, complementarios tal vez: la muerte y el amor.

Por un lado, la trágica desaparición de uno de los lados del triángulo (Annie), al intentar salvaguardar a la pequeña Cathy tras el gran ataque general de los pájaros; por otro, Melanie, cuando en una de las últimas escenas de la película, en la huida final y en el interior del coche se refugia en el regazo de Jessica, que ahora parece asumir el papel de la madre que Melanie nunca tuvo (Fotograma 25).

3. LAS RELACIONES ENTRE *EL ÁNGEL EXTERMINADOR* Y *LOS*

¹⁷⁷ F. Truffaut. *El cine según Hitchcock*. pp. 248; 25

PÁJAROS. Dice Martin Scorsese¹⁷⁸ que, en ocasiones, el punto de vista de Hitchcock captura lo invisible. Como cuando contemplamos esa difícilísima secuencia de *Los Pájaros* tomada desde el que podría considerarse “el punto de vista de Dios”: vemos cómo las gaviotas sobrevuelan el pueblo, el incendio y el caos provocado tras el último ataque de los pájaros. Ese punto de vista, ese encuadre no está exento de cierta espiritualidad, en este caso, de cierto carácter apocalíptico (*Fotograma 26*).

Pues bien, tanto en *Los pájaros* como en *El ángel* son personajes alados los que imponen un castigo de connotaciones apocalípticas. En “*El ángel exterminador* (dice Robert Stam) se ejecuta una misión de justicia social, una humillación apocalíptica a la alta sociedad. De forma similar, los personajes de *Los pájaros*, son víctimas colectivas de una especie de “Día del juicio”, como así lo expresa de manera explícita el borracho del restaurante: ‘El Señor dijo: devastaré tus altos lugares’ y ‘Es el fin del mundo.’”¹⁷⁹

Si en *Los pájaros* tal vez podemos desvelar ciertas “razones” que permiten intuir una explicación de los hechos, en el *Ángel* uno se encuentra ante enormes dificultades para entender el naufragio que acontece en la mansión de la Calle Providencia. Hemos comentado con anterioridad que algunas de las claves que nos ayudan a interpretar esta película pasan por la vinculación de *El Ángel exterminador* con el teatro del absurdo.

No obstante, como Jesús Fernández Requena ha puesto de manifiesto las escenas fantasmáticas centrales de ambos maestros son profundamente semejantes.¹⁸⁰ Las semejanzas, más allá de lo aparente, son extraordinarias. Tanto *Los pájaros* como *El ángel* elaboran el tema del atrapamiento que tanto obsesionaba el teatro del absurdo. En *El ángel*, los humanos prácticamente no encuentran un lugar en el que permanecer a resguardo de los ataques, no están a salvo ni en esas jaulas representadas por los coches o la cabina telefónica; por el contrario, los animales se mueven con total libertad.

En *El ángel* la situación parece, al menos en principio, mucho más claustrofóbica; de hecho, la atmósfera de *Los pájaros* inicialmente resultaba más espaciosa y libre pero, finalmente, la escenario evoluciona hacia una situación más aterradora de atrapamiento global. En cualquier

¹⁷⁸ Véase “All about *The Birds*”, escrito, dirigido y producido por Laurent Bouzereau, ed. David Palmer, Universal Studios, 1999.

¹⁷⁹ R. STAM. “*Hitchcock and Bunuel: Desire and The Law*”, en R. Barton Plamer. *The Cinematic text: methods and approaches*. A.M.S. Press. New York. p. 23.

¹⁸⁰ Véase J. FERNÁNDEZ REQUENA. *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Fundación Salvador Dalí y Renè Magritte VEGAP. Granada. 2011.

caso, ambos filmes pueden considerarse como películas protodesastre donde personas aparentemente muy respetables se convierten en “náufragos” de situaciones de extrema presión, y donde las convenciones sociales ordinarias no pueden mantenerse vigentes. Despojados de sus ventajas, los “náufragos de la calle Providencia” pierden toda su gentileza y sus buenas maneras. A medida que el contrato social se rompe, la cortesía patológica de la etiqueta burguesa va desapareciendo con formas y estrategias que se pueden relacionar con impulsos políticos correlativos



161

Fotograma 27. Los incidentes se suceden; algunos conflictos poseen un marcado carácter sexual. El Dr. Conde (Augusto Benedico) intenta mediar en la contienda que se desencadena e invoca la necesidad de recuperar la calma, volver a los buenos modales y recordar a los *náufragos* “quiénes son y cómo han sido educados.” (1:05:21)

(*Fotograma 27*).

Y aunque tanto *Los pájaros* como *El ángel* son una crítica feroz sobre la complacencia, esa crítica adopta formas divergentes. Hitchcock tal vez podría suscribir el resumen de Buñuel sobre el sentido final de sus películas –“repetir, una y otra vez ... que no vivimos en el mejor de los mundos posibles”–, pero el sentido no sería el mismo: *Los pájaros* encierra una amplia declaración humanista sobre el maltrato humano de la naturaleza y la complejidad de las relaciones humanas; sus categorías son morales más que sociales o políticas. Por el contrario, *El Ángel*, dice Robert Stam, “radicaliza lo burlesco y el vanguardismo, vinculándolo con

el tema carnavalesco del ‘mundo al revés’. El sentido crítico de la película es estructural, sus categorías son políticas. Si Hitchcock excita las emociones hasta el paroxismo, Buñuel las cortocircuita con un ‘teatro de interrupciones’ brechtiano. Hitchcock se concentra en el infierno interior, mientras que Buñuel blande la cámara-ojo para prenderle fuego al mundo”.¹⁸¹

Tras la ponencia que está en el origen de este artículo, Robert Pippin planteó un comentario particularmente interesante: para él, cuando Melanie viaja a Bahía Bodega, no sólo transporta una pareja de agapornis enjaulados, también arrastra en su interior toda una carga de pasión sexual que es causa y manifestación de la crisis animal y humana que está a punto de desencadenarse. El acoso animal que se desploma sobre la bahía posee una intensidad muy similar al deseo y la juguetona obsesión con la que Melanie busca a Mitch; el caos de las aves enfurecidas es manifestación de un desconcierto pulsional, así como de la colisión que su presencia desencadena en el difícil equilibrio entre Mitch y su madre – con Annie como daño colateral.

162

Entre algunas de las cuestiones relativas al filme de Buñuel planteadas en el debate tras la ponencia, creo necesario hacer referencia a la siguiente: “¿Por qué concluí mi reflexión sobre la película de Buñuel sin aludir a las escenas finales en la basílica? El contexto de mi análisis sobre la película retoma el estudio sobre las relaciones temáticas y fílmicas entre Buñuel Hitchcock. El *naufragio* de la Calle de la Providencia y su desenlace es íntegramente significativo de la interpretación del problema que abordamos en *El ángel* y en *Los pájaros*, sin que para ello necesitemos retomar el nuevo *naufragio* que supone el quedar atrapados dentro del recinto sagrado –algo que, sin duda, nos ayudaría a matizar el problema, pero nos conduciría por otros derroteros.

Que somos fruto y coautores de nuestras interpretaciones no es algo que requiera de un gran esfuerzo de comprensión –la hermenéutica contemporánea insiste en ello una y otra vez. No obstante, los problemas que Buñuel y Hitchcock abordan en las películas que hemos analizado sí resultan hartamente complejos: ¿Qué ocurre cuando las cosas suceden del modo menos previsible, cuando hay que enfrentarse con lo inesperado, pero ignoramos cómo hacerlo? La complejidad para alcanzar una respuesta aún resultará más compleja cuando no alcancemos ni tan siquiera a nombrar lo que sucede; cuando nuestras anticipaciones de sentido no puedan actuar de modo previsible, y a la perplejidad le suceda el más absoluto de los desconciertos. Las respuestas serán imprevisibles, las expectativas casi siempre defraudadas; en el mejor de los casos, ante crisis de esta naturaleza todo desenlace se intuye como provisional, puede

¹⁸¹ R. STAM. “Hitchcock and Bunuel: Desire and The Law”. p. 25.

volver a repetirse, del modo más incierto, con un carácter indeterminado y amenazador.

BIBLIOGRAFÍA

- R. BARTHES. *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- X. BERMÚDEZ. *Buñuel: Espejo y Sueño*. Ediciones de la Mirada. Valencia. 2000.
- L. BUÑUEL. *Mi último suspiro*. Plaza & Janés. Madrid. 1982.
- G. DELEUZE, *La imagen-movimiento – Estudios sobre el cine 1*. Trad. I. Agoff. Paidós. Barcelona. 2012.
- M. HIDALGO. *El Banquete de los genios*. Ediciones Península. Barcelona. 2013.
- J. FERNÁNDEZ REQUENA. *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Fundación Salvador Dalí y Renè Magritte VEGAP. Granada. 2011.
- E. GARCÍA RIERA. *Historia documental del cine mexicano*, VIII. 1961-1963. Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, Guadalajara. 1969-1977.
- A. KYROU. *Luis Buñuel, Cinéma d'aujourd'hui*. Seghers. Paris. 1966.
- A. KYROU. *Le surrealisme au Cinéma*. Le Terreís Vague, Paris. 1963.
- J. LOPES DA SILVA, *Tiempo y narración en El ángel exterminador*.
- R. MUÑOZ SUAY. “Correspondance avec Luis Buñuel (8/4/62)”. *Cahiers de la cinématheque* 30/31 Été-Automne (1980).
- J. PALACIOS, “El extraño caso del Dr. Hitchcock y Mr. Buñuel” en *El Cultural* 15/04/2011 (<http://www.elcultural.com/revista/cine/El-extrano-caso-del-Dr-Hitchcock-y-Mr-Bunuel/29015>).
- T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA. *Buñuel por Buñuel*. Plot. Madrid. 1993.
- P. POYATO SÁNCHEZ, “Suspensión del sentido y repetición en *El Ángel Exterminador* (Buñuel, 1962)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 3 (2011), pp. 3-15.
- A. SÁNCHEZ VIDAL. *Luis Buñuel*. Cátedra. Madrid. 1992.
- R. STAM. “*Hitchcock and Bunuel: Desire and The Law*”, en R. Barton Plamer. *The Cinematic text: methods and approaches*. A.M.S. Press. New York.
- F. TRUFFAUT. *El cine según Hitchcock*. Trad. Ramón G. Redondo. Alianza. Madrid. 1974. pp. 248-249 (también p. 230).
- M. VILLEGAS LÓPEZ. “Prólogo” a *El ángel exterminador*. Aymá. Barcelona. 1964.
- S. ZUNZUNEGUI. *Paisajes de la forma*. Cátedra. Madrid. 1994.

FILMOGRAFÍA

- L. BUÑUEL. *El ángel exterminador*. Producciones Gustavo Alatríste. 1962.
- L. BUÑUEL. *El discreto encanto de la burguesía*. Greenwich Film Productions. 1972. Versión remasterizada: StudioCanal. 2018.
- L. BUÑUEL. *Ese oscuro objeto de deseo*. Greenwich Film Productions. 1977. Versión remasterizada: StudioCanal. 2018.
- L. BUÑUEL. *La edad de oro*. Vicomte de Noailles. 1930. Versión restaurada: Le musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Fondation GAN pour le Cinéma. 1993.
- A. HITCHCOCK. *Lifeboat*. Universal Studios. 20th Century Fox Pictures. 1944.
- A. HITCHCOCK. *The Birds*. Universal Studios. 1962. Versión remasterizada: 2012.
- Trailer publicitario *The Birds*. Universal Picture. 1963.
https://www.imdb.com/title/tt0056869/videoplayer/vi2022637849?ref_=tt_ov_vi

“*The Birds*: Hitchcock’s Monster Movie” en *Alfred Hitchcock. The Masterpiece Collection* dentro del material complementario a la edición restaurada de *The Birds* editada por Universal Pictures, 2012.

“Peter Bogdanovich entrevista a Alfred Hitchcock” en L. Bouzereau. *All about The Birds*. Universal Studios, 1999.

L. BOUZEREAU, *All about The Birds*. Universal Studios, 1999.