

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Beatriz y los pájaros

Autor/es:
Pinto, Raffaele

Citar como:
Pinto, R. (2001). Beatriz y los pájaros. La madriguera. (41):52-54.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41989>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Beatriz y los pájaros

por Raffaele Pinto

Dante tiene una influencia directa sobre el cine desde los inicios del séptimo arte. La primera versión de un episodio de la *Divina Commedia* es de 1907 (*Francesca di Rimini*, de William V. Ranous), y el interés hacia el poeta sigue constante a lo largo del siglo (hasta los recientes experimentos de lectura filmica de la *Divina Commedia* de la BBC⁵), privilegiando los episodios más novelescos y melodramáticos de la vida del poeta o de la *Divina Commedia* (un capítulo muy importante es el de las parodias del poema que se llevaron a cabo en Italia, en cuyo surco cabe enmarcar el personalísimo dantismo de Fellini). Los artículos que siguen son una pequeña muestra de la vitalidad de la presencia de Dante en el cine de las últimas dos décadas (se ha prescindido del cine italiano, en el cual esta presencia es más obvia), y nos permiten esbozar una rudimentaria tipología de los valores que su poesía adquiere en las más recientes versiones (o sugerencias) cinematográficas. Podríamos hablar de una función *Vida Nueva*, que se centra en el análisis del deseo y la iconografía de la interioridad (Allen, Smith), y una función *Divina Commedia*, que se centra en la reflexión sobre el mal y la justicia, con una iconografía dominada por la representación traumática y sádicamente fragmentada del cuerpo (Fincher, Scott, Coral-Dorado), con significativas contaminaciones entre una y otra (Coppola). Independientemente de los resultados artísticos de este dantismo cinematográfico, muy variados, como es lógico, lo que está claro es que "el padre Dante" mantiene más fresca que nunca su fuerza de sugestión sobre el imaginario de occidente.

R.P.

Hay una escena, en *Los pájaros* de Hitchcock (*The Birds*, 1963), en la cual se nos dan informaciones sobre el pasado de Melania (Tippi Hedren) con la finalidad de caracterizar al personaje y justificar sus coqueterías con Mitch (Rod Taylor): la mujer, famosa en la prensa del corazón por sus excentricidades, ha dado escándalo en Roma el verano anterior bañándose desnuda en una fuente (o vestida e involuntariamente caída en ella, según la versión de la propia mujer). El personaje de Melania es obviamente esencial en la película, porque es su llegada la que desata la violencia asesina de los pájaros, y es esencial también para reconstruir el proceso inventivo de la película. Si se compara la trama del film con el cuento que lo inspiró, *Los pájaros* de Daphne du Maurier, se observa fácilmente que el director, introduciendo el personaje de Melania, invierte el sentido moral de la historia: en la escritora el grupo amenazado por los volátiles enfurecidos es una familia típica formada por padre, madre y dos hijos, o sea la célula comunitaria del orden social. Es este orden el que una naturaleza misteriosamente ofendida amenaza con destruir (Nat Hocken, el granjero que protagoniza el cuento, se dedica, en los momentos de ocio, a contemplar los pájaros). En el film, en cambio, es Melania la que turba, con su intrusión, un ambiente familiar aparentemente normal. El grupo está formado por tres mujeres que proyectan sobre Mitch diferentes tipos de deseo: una maestra que sigue enamorada del antiguo novio, una viuda que ha desviado hacia el hijo el amor por el marido, una niña que ha hecho del hermano mayor su ídolo masculino. Para las tres el hombre encarna el objeto de deseo (perdido o inalcanzable), pero el equilibrio tanto de la familia como de la pequeña comunidad del pueblo de Bodega Bay parece apoyarse en la presencia, sexualmente inactiva, del protagonista. Las descaradas, y fructuosas, artes seductoras de Melania, en la medida en que van despertando el deseo de Mitch, despiertan también los celos de las mujeres que le rodean, celos que se manifiestan, además, en la ira aparentemente ciega, en realidad cegadora, de los pájaros, los cuales vienen a ser los ejecutores del odio más o menos inconsciente de las tres mujeres.

El diálogo en el que Mitch le reprocha a Melania lo que ha leído en los periódicos de sus escandalosas hazañas en Roma, además de reconstruirle un pasado al personaje, nos indica una



preciosa pista intertextual para interpretar la película: Hitchcock cita, en efecto, una escena de otra película que tres años antes había escandalizado medio mundo, Anita Ekberg bañándose con Marcello Mastroianni en la romana Fontana de Trevi (*La dolce vita*, de Fellini, 1960), no desnuda, pero casi. Parasitando al personaje felliniano, con el cual Melania idealmente se identifica, Hitchcock introduce en la trama convencional de la historia de Du Maurier (la familia nuclear defendiendo su existencia y sus valores frente a una naturaleza hostil) un simbolismo de prepotente y subversiva sensualidad, encarnado por una mujer que suscitando el deseo del hombre y los celos de las mujeres viene a ser, ella, la amenaza para el orden social, mientras que los pájaros se vuelven los justicieros encargados de vigilar para que este orden no se derrumbe, y que aplacarán su ira sólo al final, cuando Melania ocupe el lugar de esposa dentro de la familia.

¡Genialidad del inglés, que lleva a su terreno el personaje del italiano redefiniéndolo dentro de su propio código estético! Pero la Ekberg de *La dolce vita*, a su vez, tampoco es invento totalmente original de Fellini, que había construido su personaje a partir de otro, literario esta vez, y bien reconocible sólo si consideramos el arquetipo femenino representado por la Ekberg en su tratamiento a lo largo de toda la filmografía felliniana. El indicio que nos revela la presencia de este personaje-matriz, hipotexto que subyace a diferentes figuraciones de lo femenino en Fellini, es la leche. Antes de bañarse en la fuente Anita se ha paseado por las callejuelas de Trastevere con un gatito en la cabeza, y le pide a Marcello que vaya a buscarle leche. A pesar de la hora de la noche, éste la encuentra y trae un vaso y un platito.

Antes de entrar en el agua y alcanzar a la mujer que le llama, no se olvida de echar un poco de leche en el platito para que el gato pueda beber. Anita Ekberg vuelve a aparecer, interpretándose a sí misma, en uno de los episodios de *Boccaccio 70* (1962), *Le tentazioni del dottor Antonio*, película con la que Fellini ridiculizaba el puritanismo (demo)cristiano de los críticos escandalizados por el film del 60', y en especial por la escena de la fuente. La foto de la actriz aparece en una enorme valla publicitaria llevando un vaso de leche en la mano, lo que insinúa una impúdica conexión entre el atractivo erótico de sus generosas tetas y la función nutritiva de las mismas. El protagonista (Peppino De Filippo), obsesionado por la foto, que se encuentra justo en frente de la ventana de su casa, enloquece y en el último de sus delirios se acuesta como un niño entre las tetas de una gigantesca Ekberg, que su imaginación enfermiza convierte primero en una sensualísima gata y luego en una bellísima King Kong. El mismo tipo femenino vuelve a presentarse en la estanquera de *Amarcord* (1974), que obliga al joven protagonista (Bruno Zanin) a soplarle las enormes tetas en una delirante confusión de estimulación erótica y simbolismo nutritivo. En la pared donde se apoya el pobre chico a punto de ser maternalmente violado por la estanquera cuelga un poster de una marca de cerillas. El dibujo representa una cabeza destapada: el retrato de Dante.

La presencia del poeta en el universo imaginario de Fellini es muy precoz. Según recuerda él mismo, el primer atisbo de vocación cinematográfica se remontaría a la visión, de niño y en brazos de su padre, de una película que parodiaba el *Inferno* dantesco (*Maciste all'Inferno*, de Guido Brignone, 1926), y muy en

particular al recuerdo del personaje de una mujer de grandes proporciones que turbó al pequeño con su apariencia aterradora ("Recuerdo a una mujerona con la barriga desnuda, el ombligo, los ojazos pintados fulminantes"¹). Se ha convertido ya en un tópico de la hermenéutica felliniana asociar a esta primera experiencia cinematográfica infantil la imagen, tan característicamente suya, de mujer sobredimensionada y de tetas himalayas. Pero la poesía de Dante tiene conexiones más secretas con el imaginario femenino del director. En efecto, el peculiar erotismo nutricional que Fellini va delatando a través del símbolo de la leche, motivo argumental que acompaña los tres episodios ahora recordados, tiene su origen en uno de los atributos fundamentales de Beatriz, el mito femenino que Dante creó en la *Vida Nueva*. Bajada del cielo a la tierra para la felicidad de su amante, Beatriz es la "mujer de la salud" ("la donna della salute"), porque salva a Dante del vicio y le cura de la angustia. Su poder milagroso consiste en llenar completamente la vida del poeta, de manera obsesiva (porque ningún pensamiento que no esté vinculado con ella cabe en su mente), pero también redentora (porque gracias a ella su existencia encuentra una dirección y un sentido). Su origen celestial tiene un valor a la vez profanador y secularizador, ya que se presenta como alternativa laica al teologismo medieval: sacralizando a la mujer como objeto de deseo, Dante desplaza lo sagrado desde el culto religioso a la experiencia amorosa, según un programa de modernización cultural aún vigente (hoy en día, más que nunca, el deseo es el fundamento de la vida moral y la producción artística). Es esta idea de la salud (*salute*), cuyo significante en Dante abarca diferentes campos semánticos, ya que remite al saludo de la mujer, a la salvación, a la felicidad y a la curación del amante, la que Fellini ha traducido en el símbolo de la leche y en la enormidad de las glándulas mamarias de su arquetipo femenino². Dilatando el órgano del cuerpo femenino que la imaginación primero infantil y luego adulta sobrevalora simbólicamente y eróticamente, traslada a la dimensión figurativa y fílmica la función redentora que Dante le atribuyó a Beatriz³. Los procedimientos de traducción (o transcodificación) de un género a otro se pueden seguir con cierta precisión en el sutil entramado de las metáforas. Por ejemplo, en las escenas que estamos analizando, el valor celestial y religioso de Beatriz se traduce en la blasfemia del bautizo erótico de Mastroianni en la fuente, en la bajada, literalmente desde el cielo, del póster de la Ekberg en *Le tentazioni del dottor Antonio*, y en las tentativas del muchacho de levantar del suelo a la estanquera (extraordinaria alegoría, y parodia, del poder sublimatorio del deseo masculino, que idealiza y espiritualiza el cuerpo de la mujer).

Es muy improbable que Hitchcock fuera consciente de todo esto cuando expuso el personaje de Melania-Ekberg a la ira de

los pájaros. El nombre de la protagonista (Melania) nos lleva más bien hacia territorios de la literatura inglesa vinculados con el tema de la melancolía (especialmente Poe, que en el poema *The Raven*, "El cuervo", convierte a un pájaro de funesto simbolismo mortuario en imagen de la muerte y el luto⁴). Pero lo que importa, más allá de la intencionalidad de las conexiones intertextuales, es la libre migración de los temas en un sistema estético profundamente integrado como es la cultura europea (y sus ramificaciones en otros continentes), que el cine parece reforzar a través de sus procedimientos de reescritura. La conexión dialógica Hitchcock-Fellini muestra que la lectura crítica del texto cinematográfico no puede prescindir del universo literario que alimenta su sentido (tanto del lado del productor como del lado del intérprete), en una simbiosis cine-literatura que es anterior a la intervención consciente del cineasta⁵. También podría decirse, por otra parte, que justamente a través del cine el texto literario lleva a cabo la tarea de comunicar su sentido poético adaptándolo a la sensibilidad estética del siglo XX, siendo la relación de traducibilidad entre los dos lenguajes mucho más la evolución de una misma tradición estética que un puente entre géneros que evolucionen paralelamente. La Beatriz imaginada por Dante sólo podía pervivir poéticamente, en la atormentada década de los años 60, gracias al rostro publicitario de Anita Ekberg bajando de un avión, o a la melancólica mirada de Tippi Hedren a punto de ser agredida por una gaviota: dos opuestas y a la vez coincidentes figuraciones de la distancia moral que fundamenta el espacio del deseo.

Notas

1. Federico Fellini, *Block Notes di un regista*, Milano, Longanesi, 1988, p. 56. Sobre la presencia de Dante en la historia del cine, y en Fellini especialmente, cfr. *Dante nel cinema*, a cura di Gianfranco Casadio, Ravenna, Longo, 1996.
2. La crítica ha identificado a la Beatriz de Dante en otros personajes fellinianos, los que interpreta Giulietta Masina, sobre todo, o la Valeria Ciangottini del final de *La dolce vita*, o la Claudia Cardinale de *8 e 1/2*. Me parece, sin embargo, que la interpretación de Beatriz que nos ofrecen la Ekberg y la estanquera reflejen mucho mejor el temperamento provocador y blasfemo del cineasta.
3. La macro-teta que persigue a Woody Allen en una de sus más cómicas fantasías sexuales tiene probablemente en estas visiones fellinianas su origen inventivo (*Everything you always wanted to know about sex but were afraid to ask*, 1972).
4. Como se recordará, los cuervos tienen un protagonismo muy marcado en la película, mientras que en el cuento de la Du Maurier son sobre todo ejércitos de gaviotas los que sitian la casa del granjero.
5. Pero el parentesco entre el universo imaginario de Dante y el de Hitchcock fue bien intuido y aprovechado por Brian De Palma, que en "Obsesión" (*Obsession*, 1976), ambienta en Florencia, con citas textuales de la *Vida Nueva*, su remake de "Vertigo".