

# Bird People Y LA MUTACIÓN DEL RELATO

Xavi Romero



*¡Ay, hombre!  
Este cuerpo te mantiene atormentado.  
El pájaro de tu espíritu está prisionero  
junto a un pájaro de otra especie.  
(Rumi)*

En el tercer paseo de Constance a casa del guardabosques, la protagonista de *Lady Chatterley* (Pascale Ferran, 2006) le dice a su futuro amante que le encantaría ser un pájaro. El hombre mira a su patrona con curiosidad, y un letrado nos informa de que “a partir de entonces, Constance volvió a casa del guardabosques cada día”. Poco después la veremos emocionarse al coger un gorrión entre sus manos, y entonces Parkin, el guardabosques, ya no podrá más y se abalanzará sobre ella. La felicidad que siente por su recién iniciada aventura le permitirá, esa misma noche, representar su rol de perfecta esposa y anfitriona.

La sociedad moderna nos obliga a menudo a aparentar ser lo que no somos, con el peligro consiguiente de llegar a creernos nuestro papel. *Bird People* (2014), la nueva película de Ferran tras ocho años de silencio, arranca en la estación Gare du Nord de París. La cámara se introduce en el tren y salta de una persona a otra, como intentando decidir quién va a protagonizar el film, hasta que un gorrión señala (por no decir reconoce) a la joven Audrey, nuestra heroína. Mientras tanto, el norteamericano Gary Newman llega al aeropuerto Charles de Gaulle. Ambos parten de un no lugar para dirigirse a un tercer espacio de tránsito, el Hotel Hilton (adyacente al aeropuerto), aunque para Audrey se trate de su lugar de trabajo. Empiezan aquí dos procesos de transformación no tan alejados como pareciera del que experimenta Constance en *Lady Chatterley*.

Gary es el perfecto ejemplo de un hombre atrapado en una vida que no le satisface. En medio de una reunión desconecta y se queda mirando por la ventana (¿acaso fantasea con la idea de salir volando?). Esa noche no puede dormir, le cuesta respirar, y acaba confesando al portero que no sabe qué le pasa. Son indicios físicos de una transformación que precede a la más extenuante y realista ruptura que se haya visto nunca en un cine: doce minutos (que representan en realidad varias horas) de conversación por Skype. Ni qué decir tiene que, además de a su mujer e hijos, Gary deja también su trabajo para empezar todo de nuevo.

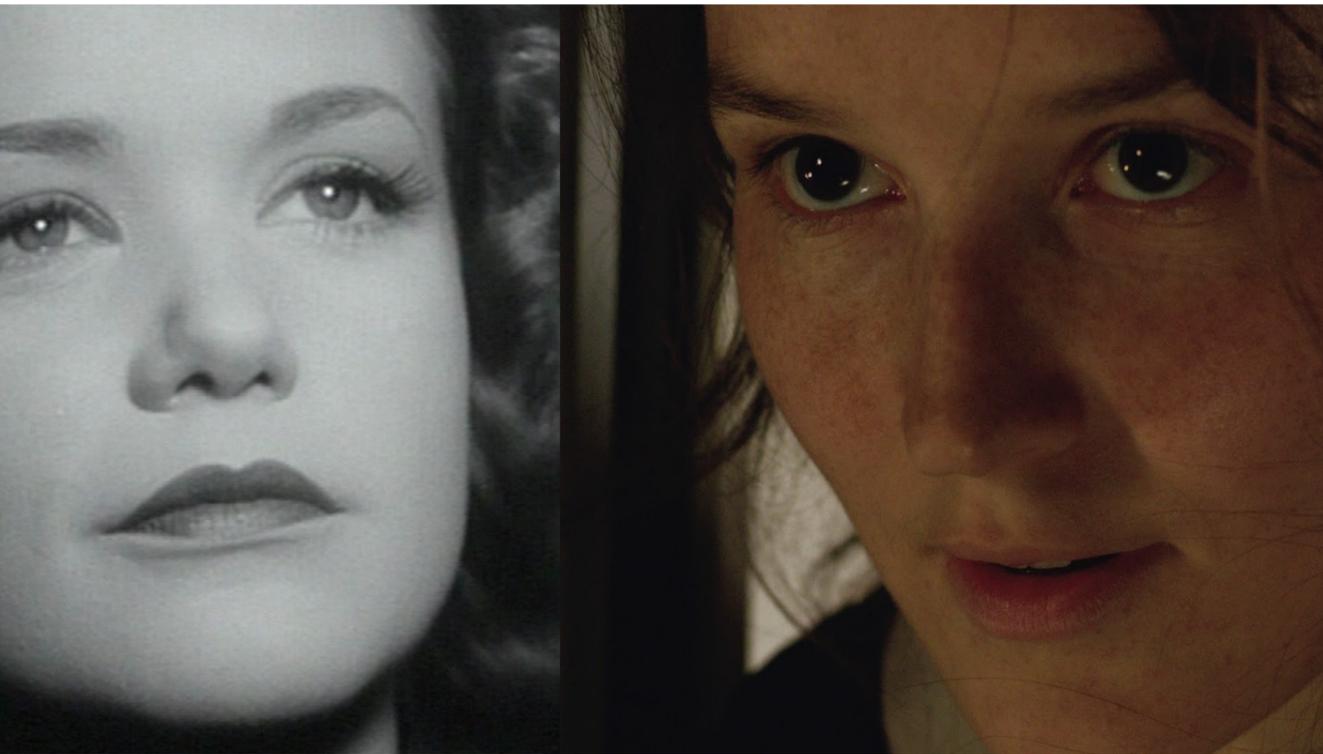
Se cierra así el bloque de Gary y empieza el de Audrey, y lo hace con un particular efecto espejo: otra secuencia de doce minutos en la que, esta vez, lo que vemos es a la joven camarera de hotel trabajando afanosamente, y fumándose un cigarrillo junto a una ventana en un pequeño momento de descanso. Y es entonces cuando se va la luz, Audrey sube a la azotea y la película, de alguna manera, vuelve a empezar. Y este artículo también.

*Salta allí, y prodigioso fue que pudiera:  
volaba, y golpeando con sus recién nacidas alas  
el aire leve, rozaba lo alto, pájaro triste, de las  
olas, y mientras vuela, un sonido a la aflicción  
semejante y lleno de queja dio su boca,  
crepitante de su tenue pico.*

(La *Metamorfosis* de Ovidio)

El post-mortem implica la idea de frontera. “Una vez atravesado el puente, los fantasmas vinieron a su encuentro”, reza un cartel en el *Nosferatu* de Murnau (1922). En el *Drácula* de Tod Browning (1931) es el contraplano de unas montañas en el horizonte lo que nos advierte de la existencia de otro mundo. Sin embargo, al año siguiente Dreyer se encargaría de eliminar, aunque no para siempre <sup>1</sup>, este tipo de transiciones en *Vampyr*, prediciendo así la convivencia de dos realidades que caracteriza el cine de David Lynch. Si hablamos de la transformación física





de un personaje, es más comprensible que a menudo se haya elidido el paso de un estado a otro por la dificultad técnica que implica. Pero, ocurra fuera de campo o no, la cuestión es cómo una mutación de este tipo afecta al relato.

Por descontado, el cine cayó rápidamente en la tentación de variar el punto de vista y mostrarnos, ocasionalmente, lo que ve el ser mutado. Pienso ahora en ese rostro multiplicado de la mujer del hombre-mosca en *La Mosca* (Kurt Neumann, 1958). En casos como este, a pesar de la momentánea traslación del punto de vista, tanto el espectador como el relato permanecen en una posición de seguridad. Sabemos qué tipo de historia nos están contando y que el transformado, sintamos horror, compasión o incluso fascinación por él, es siempre "el otro". Retengan este punto.

Tanto Jacques Tourneur en *La mujer pantera* (1942) como Curtis Harrington en *Marea nocturna* (1961) presentan sendas figuras femeninas (una mujer gato y una sirena, respectivamente) como entes escapados de -y reclamados por- estirpes malditas: "cat people" (título original del film de Tourneur) y "sea people". La presencia del zoo, en el caso de la primera, y de la feria en de la segunda, permite ciertas licencias poéticas, y simboliza un mundo interior presente en nuestro entorno, un inconsciente en lo consciente, un aviso constante de nuestra verdadera condición animal. Eso sí, en ambos casos la alteridad permanece, de esta manera, confinada. Por ello lo que prevalece es el miedo a que la transformación se materialice. Así, Irina reprime su "pantera" interior para encajar en la conservadora sociedad burguesa y estilo de vida americanos. Se esfuerza, como Lady Chatterley, por ser la esposa ideal. Algo parecido le ocurre a Mora en *Marea nocturna*, convertida en una supuesta *femme fatale*, muy a su pesar, para permanecer a la postre junto al hombre que la rescató en una isla griega.

Nuestras cuatro mujeres son personajes suspendidos, en tránsito, por eso los cuerpos mutados entre dos mundos de la "mujer pez" (Mora) y "la mujer pájaro" (Audrey) sufren un desmayo. En el caso de la "mujer gato" (Irina), es el beso robado del psiquiatra lo que le produce el trance, reflejado en su mirada perdida. Tanto ella como Audrey muestran en sus rostros un éxtasis sereno previo a la transformación. La cámara captura en primer plano esos momentos de desbordamiento. En *La mujer pantera* incluso se emborrona la imagen, en un indicio de mutación de la propia película, que ya no se limita a insinuar la posibilidad de lo fantástico, sino que lo abraza sin rubor. Pero también los personajes masculinos están suspendidos entre dos mundos. El marido de Irina bascula entre la fascinación por el misterio de su mujer y la seguridad de lo real que representa Alice, su compañera de trabajo, enamorada de él. Parkin, el amante de Lady Chatterley, está separado y vive entre la cabaña del bosque y su propia casa. Por su parte, tanto Gary (en *Bird People*) como el marinero Johnny de *Marea nocturna* (un joven Dennis Hopper) están de paso: en París y en un pequeño pueblo costero, respectivamente. Por si no fuera suficiente, la vidente de la feria le muestra a Johnny la carta del hombre colgado bocabajo, cuya expresión define como de "trance", lo que nos remite de nuevo al post-mortem.

Llegado este punto se hace imprescindible hablar de Apichatpong Weerasethakul. En *Blissfully Yours* (2002) hay una referencia velada a la mutación física: los problemas epidérmicos ("piel de serpiente") del personaje del inmigrante birmano, pero el verdadero cambio acontece en el propio relato, cuando Weerasethakul inserta los títulos de crédito a los 45 minutos de empezada la película. Dos años más tarde, el tailandés iría más lejos doblando su *Tropical Malady* exactamente por la mitad, y convirtiendo a uno de sus protagonistas en un tigre espectral. La segunda parte del film

relee y a la vez continúa la historia de amor de la primera. Pero, lo más importante, lo hace cambiando las reglas, introduciéndonos en el terreno de la leyenda fantástica. Eso sí, el desdoblamiento de ambas películas viene marcado por un cambio de escenario: de la aldea al bosque, de la civilización a la naturaleza salvaje de la jungla.

En este sentido, Pascale Ferran tiene mucho que ver con Weerasethakul. Ya en *Lady Chatterley*,

cuando Parkin le dice a su amada: "echa ya a volar", ante su inminente partida a Francia, Ferran cambia abruptamente la estética del film y nos muestra el viaje de Constance en formato súper 8. Sin embargo, en *Bird People* nada predice la transformación de Audrey ni se hace ya preciso un cambio de escenario. Ferran hace, en definitiva, algo análogo a la ruptura de Dreyer en *Vampyr*: eliminar cualquier tipo de transición. Y lo que es más, con Audrey transformada, la cámara adopta

su punto de vista, el espectador abandona su cómoda posición y no tiene otro remedio que dejarse llevar. El proceso se exterioriza y la película deja de ser lo que era. Y así, durante 36 osados minutos, Audrey y nosotros con ella, por fin podemos "ver". Irina y Mora no tienen tanta suerte y acabarán suicidándose por su incapacidad para adaptarse, así como para proteger a sus respectivas parejas. Será la única manera de librarse de la maldición que les atormenta y liberar su espíritu.

Y es que nuestros seres mutados tienen mucho más que ver con *La metamorfosis* de Ovidio que con la de Kafka. En la novela corta del checo, la conversión de Gregorio Samsa en una cucaracha sólo confirma exteriormente un cambio que, en realidad, se ha producido con anterioridad en su mente. El cuerpo mutado aprisiona para siempre la mediocridad del personaje. En el poema de Ovidio, en cambio, Alcíone y Dedalión se suicidan (por la muerte de su marido y de su





hija, respectivamente) y los dioses se apiadan de ellos transformándolos en pájaros. Alcíone incluso se reencontrará con su amado, también convertido en ser alado. Pascale Ferran tiende un puente entre Kafka y Ovidio, ya que al principio de *Bird People*, busca y encuentra dos personajes grises, mejor aún, en fase larvaria, para darles la oportunidad de redimirse y conseguir sus alas.

En el epílogo de *Bird People*, Gary y Audrey coinciden por fin en el ascensor del hotel. Ella va descalza y Gary la llama "Cenicienta"<sup>2</sup>. Ambos sienten una atracción hacia el otro que poco o nada tiene que ver con lo físico. Simplemente, son dos "bird people" que, como tales, se han reconocido. Pero también Constance y Parkin se reencuentran al final de *Lady Chatterley* y, si bien es ella a quien hemos visto transformarse poco a poco a lo largo de toda la película, el guardabosques le confiesa que ella le ha dado la libertad. Y es que, en definitiva, las dos últimas películas de Pascale Ferran tratan precisamente de eso, de dos personas que encuentran la libertad al mismo tiempo.

<sup>1</sup> Hay está por ejemplo el mítico arranque de *El Resplandor* de Kubrick, con ese diálogo entre el paisaje y el coche por una carretera que no es otra cosa que el puente, la frontera, en un viaje al más allá.

<sup>2</sup> Lo que la acaba de equiparar a la Belle (explotada por sus hermanas) de *La bella y la bestia* (1945) de Jean Cocteau, película con la que *Bird People* comparte cierto espíritu naif, etéreo e inefable, también afín a *Fifi la Plume* (1965), película de Albert Lamorisse protagonizada, precisamente, por un hombre-pájaro del circo.