



# EL PÁJARO DE LAS PLUMAS DE CRISTAL

JOSÉ MICCIO

Todavía hoy, a casi cincuenta años de su estreno, la ópera prima de Dario Argento es un objeto difícil de definir. Es un *thriller*, por supuesto. O un *giallo*, para decirlo con la palabra italiana que terminó por darle nombre a todo un subgénero de películas relacionadas (a veces muy lejanamente) con el policial. Es también una extensión del cine de psicópatas inaugurado por *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) y un laberinto narrativo, en el que es inútil girar siempre a la izquierda o imaginar que se puede salir por arriba. Pero, fundamentalmente, es el punto de partida para un nuevo encuentro entre el cine de género y la experimentación formal.

En este sentido, y con la perspectiva que dan los años, Argento está en relación con el *noir* de los años 40; con Hitch; con el *spaghetti western*; con francotiradores como Seijun Suzuki, Brian De Palma, George Romero y Russ Meyer; con el cine de acción hongkonés de los años 80 y con Quentin Tarantino, que por algo cita en su rusemeyeriana ***A prueba de muerte*** (*Death Proof*, 2007) la música que Morricone compuso para ***El pájaro de las plumas de cristal*** (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970), no casualmente en una escena en la que el psicópata, interpretado por Kurt Russell, fotografía a sus futuras víctimas tal como hace el asesino de mujeres en la película de Argento.

Esta tradición proteica y apasionante (o tal vez mejor: esta pulsión) recorre durante bastante tiempo un camino paralelo al del cine moderno, con el que tiene muchas cosas en común (excepto, tal vez, el cariño de los estudiosos). Como Leone antes, como su maestro Mario Bava, Argento aprovecha en su favor la crisis de la narración clásica, de la que tanto se hablaba por aquellos años, luego de la gran década de los nuevos cines, para crear formas novedosas en el corazón mismo de la industria. Su independencia y su éxito van de la mano: podía ir más y más lejos porque, con la ayuda de su padre, montó un modo de producción que le permitía seguir sus propias obsesiones y porque tuvo un público numerosísimo, que las recibió con entusiasmo.

Basta ver el camino que traza su cine en los años 70 (dejo de lado ***La quinta jornada***): un debut innovador, dos reversiones (***El gato de las nueve colas*** y ***Cuatro moscas sobre terciopelo gris***), un gran salto adelante (***Rojo profundo***) y dos inmersiones en la abstracción narrativa (***Suspiria*** e ***Infierno***). ***El pájaro de las plumas de cristal*** tuvo el mismo efecto que años antes había tenido ***Por un puñado de dólares*** (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964): le dio libertad a su autor y abrió un camino que durante un tiempo –el de su *hype* comercial– todos quisieron recorrer. Con unos pocos números alcanza para medir su impacto. La película de Argento se estrena en febrero de 1970. En 1972, además de un montón de *giallos* con animales en sus títulos (***La coda dello scorpione***, ***La iguana della lingua di fuoco***, ***Una lucertola con la pelle di donna***, ***Una farfalla con le ali insanguinate***,



**La tarantola del ventre nero**) hay incluso parodias como **due gattoni a nove code... e mezza ad Amsterdam**, a cargo de la pareja cómica formada por Franco Franchi y Ciccio Ingrassia; y contaminaciones con el gótico como **Notte che Evelyn usci dalla tomba**, de Emilio Miraglia. Fue así durante algunos años. Como con el spaghetti western antes, y como con el más cercano *poliziotesco*, que explota en 1972, la industria encontró en el *giallo* argentino una mina de oro y la explotó sin vergüenza, hasta agotarla pronto.

Pero, en su apuro, también dio lugar a experimentaciones con el color y el sonido, a planos complejos y a menudo extravagantes, a maravillosas *set pieces* y a libertades narrativas que todavía hoy alimentan películas y vocaciones. Dario Argento no es solo un director exitoso. Por decirlo con palabras robadas a Foucault: es un fundador de transdiscursividad. Y para decirlo con palabras menos respetables pero más justas y afectuosas: es un inventor de formas y entusiasmos. En este preciso instante, alguien muy joven mira alguna de sus películas y sueña con ser director de cine. Sin saberlo, es parte de una comunidad enorme.

La historia de **El pájaro de las plumas de cristal** transcurre en Roma y tiene como protagonista a Sam Dalmas (Tony Musante), un escritor americano que acaba de terminar un libro sobre aves (se trata de un encargo, no de su obra: cuando recibe el cheque por su trabajo rechaza el ejemplar que le ofrecen) y que poco antes de regresar a Estados Unidos es testigo de un intento de asesinato. La secuencia es justamente famosa. Sam camina en la noche romana. Silba, está tranquilo. De pronto, observa en la vereda de enfrente algo raro: dos personas que parecen estar forcejeando en una galería de arte moderno. Cruza tan atento a lo que puede estar sucediendo que casi lo atropella un taxi. Una vez enfrente, del otro lado del cristal ve a una mujer herida (Eva Renzi) y a alguien de negro, que escapa. Trata de intervenir pero no puede: la vidriera es blindada, no deja pasar el sonido y, por si fuera poco, no puede correr a pedir ayuda porque queda encerrado. Lo único que Sam está en condiciones de hacer es mirar lo que sucede detrás de un rectángulo que se parece mucho a la pantalla ancha que utiliza el director.

La escena revela muy tempranamente algunas costumbres y preocupaciones de Argento, fundamentalmente las que tienen que ver con el punto de vista, al mismo tiempo firme y poroso. Basta prestar atención al montaje: estamos efectivamente detrás de una pantalla, como Sam. Pero recibimos información que Sam no puede obtener. Por ejemplo: un primer plano de la mujer y su respiración amplificada; un plano subjetivo de la misma mujer, que mira a Sam desde atrás de una escultura, que representa las garras de un ave de presa; y un plano del fugitivo, quien aprieta el botón que encierra a nuestro protagonista entre dos vidrieras. Pocas veces la obra de un cineasta estuvo tan bien presentada: Argento establece, al mismo tiempo, un criterio y la libertad para romperlo en mil pedazos. Es hijo del Hitchcock de *Psicosis*, no del de *La ventana indiscreta*.

El intento de asesinato de la mujer (después sabremos que se trata de otra cosa) coincide o está en relación con una serie de crímenes que la secuencia inicial de la película lleva al número tres. Una empleada de comercio, una prostituta y una estudiante. Esas son las víctimas. Después, se suman dos más, también jóvenes, sin profesión identificada. La historia sigue los esfuerzos de dos personajes (el escritor Dalmas en primer plano, el comisario Morosini detrás) por descubrir quién comete unos asesinatos que, como uno de ellos explica en algún momento, no parecen perseguir ningún objetivo.

En este punto (quiero decir: en la cuestión policial), hay algo especialmente notable en la película. La clave de la investigación está guardada en dos sistemas de registro de datos muy distintos: la memoria y la cinta magnetofónica. Sam hace con ambos exactamente lo mismo: los recorre, va y viene, pone pausas, hace *zooms*. Se trata de una cuestión narrativa y epistemológica: Argento reproduce en la ficción las operaciones que la hacen posible. Es decir, el registro y la manipulación del sonido y de la imagen. Uno y otra guardan una información fundamental. El enigma sonoro es la identidad de un ruido (resulta ser un extraño pájaro, fácil de ubicar porque en Roma hay un solo ejemplar, en el zoológico). El enigma visual es la distribución de los elementos en la imagen (el cuchillo resulta estar en manos de la mujer, no de su presunto atacante).



La resolución de un caso policial es siempre un triunfo hermenéutico: la lectura adecuada de unos cuantos signos (las famosas pistas) lleva a la plenitud del sentido. Todo encuentra su lugar, todas las piezas encajan. Argento no está interesado en semejante canto a la razón. El desarrollo de la pesquisa es demasiado caprichoso como para que el desenlace confirme la necesidad de todo lo que sucedió antes, y que en mayor o menor medida debería haber contribuido al esclarecimiento del caso. Basta pensar en la secuencia del pintor, que debería proporcionar una pista fundamental (a fin de cuentas, es el autor del cuadro que despierta a la locura de la mujer) y, en realidad, no ofrece nada de peso.

Este desinterés por el rigor de los argumentos le valió a Argento críticas de todo tipo. Todavía se escuchan. Pero es parte de su propuesta, no mala praxis. Ya en su debut estaba claro. En el final, cuando hay que explicar la motivación de los crímenes, el comisario Morosini (Enrico Maria Salerno) aparece en un estudio televisivo, hundido en un sillón, incómodo. Tose, habla con inseguridad, dice dos tonterías y le pasa la posta al psiquiatra que lo acompaña, quien, con un argumento indigno incluso de la mala divulgación, da todo por terminado. La mujer, dice, nació con tendencias paranoicas; en algún momento sufrió una agresión que le produjo un trauma; incubó diez años una locura que se desató, finalmente, ante la visión de un cuadro naif, en el que vio lo que le había pasado, pero se identificó con el agresor en lugar de con la víctima, y entonces el marido bla bla bla. En la escena, tan desganada y hermosa, Morosini es Argento. Es como si dijera: yo ya hice mi trabajo, lo que queda es explicación y papelerío.

Tony Musante lleva la historia. Enrico Maria Salerno permanece en segundo plano, alimentando la investigación del escritor. Están muy bien en sus papeles, sobre todo este último, de larga carrera ya en el cine italiano y pronto figura del *poliziotesco* gracias a su protagonismo en ***La polizia ringrazia***, 1972, de Stefano Vanzina. Pero uno de los principales atractivos de ***El pájaro de las plumas de cristal*** está en los personajes secundarios, que ofrecen además un poco de comedia. Argento los define con un rasgo extremo, como si fueran caricaturas. Addio, el fiolo tartamudo. Siringa, el asesino de cara fiera. Filagna, el soplón que, mientras realiza una acción,

niega estar haciéndola. Y, sin nombre, el anticuario amanerado. Todavía hay uno más, el mejor de todos, interpretado por el gran Mario Adorf. Se trata de Berto Consalvi, un pintor ermitaño de estilo naif, comegatos, que vive en el campo, en una casa que no tiene otra abertura que una ventana en el segundo piso, y que afirma estar pasando por un periodo místico. La estructura de la investigación permite la aparición y el pronto retiro de estos personajes. Funcionan al mismo tiempo como eslabones de una cadena (la narración) y como figuras de un tapiz. Todos tienen en común la extravagancia, por lo que se oponen a otros, como el amigo de Sam, la novia (Suzy Kendall) e incluso el comisario Morosini, contruidos sin rasgos destacados. Es fácil objetar con el lenguaje de entonces y de hoy (basta incorporar el vocabulario de género) las representaciones del proxeneta, del homosexual y del pobre que la película ofrece. Uno es simpático. Otro, un argumento cómico. El último, mano de obra criminal sin más explicación sociológica que la barraca en la que vive. Es como si Argento ofreciera una colección de figuras diseñadas especialmente para señalar un contraste entre la sociedad respetable (a la que pertenecen los asesinos) y la que no aparece más que en las páginas policiales de los diarios. De ahí también la vista policial en la que desfilan "los perversos", presentados con su nombre, edad, antecedentes y tipo: un sadomasoquista, un exhibicionista, un sodomita, un corruptor de menores y (por error, ya que va en otro grupo) una travesti.





Estas representaciones son muy comunes en el cine italiano de la época. Aparecen en las películas de género y en las películas de autor, por usar una distinción a la vez arcaica y vigente. En el *giallo* y en *Bellocchio*. En el *polizottesco* y en *Bolognini*. Tal vez por su habitual comparecencia en el cine de su tiempo (o tal vez no, es indistinto). Argento presenta a sus perversos con otra puesta en abismo: todos se paran ante un rectángulo blanco, que se parece a una pantalla, para que el policía y el escritor puedan verlos desde lo que recuerda a un patio de butacas (cuya tercera fila sería la nuestra).

Si se las quiere tomar como fuentes sociológicas, hay que decir que estas figuras testimonian no solo un pensamiento preprogresista, sino también la crisis de una sociedad a la que ninguna de sus instituciones (la familia, la iglesia católica y el PCI, fundamentalmente) le ofrece ya contención. Son encarnaciones de la anomia, y es interesante que Argento (joven, roquero y sesentaiochista) las encuentre en todos lados. Salvo el policía, de cuya vida no sabemos nada, los personajes en relieve están en tránsito o mentalmente perturbados. Parecen no tener familia ni lugar de pertenencia. Son figuras opacas y funcionales, con apenas psicología, sin historia ni volumen sociológico. Por eso, resulta llamativo que, ya bien avanzada la película, Sam le cuente a su amigo que consiguió escribir cuarenta páginas, que algo en él se destrabó, y que cite una frase de Fitzgerald: "El personaje es acción". Obviamente, el comentario puede ser considerado autorreferencial, como tantas otras cosas en la película. Pero solo hasta cierto punto, porque en Argento la acción es pura exterioridad. La riqueza psicológica de un Gatsby no le importa. Sam y los demás personajes tienen la consistencia de una máscara.

En *Nuovo Cinema Inferno*, el excelente libro de entrevistas con el director escrito por Daniele Costantini y Francesco Dal Bosco, Argento dice sobre este tema: "Siempre pensé que los personajes de mis películas podían moverse en cualquier realidad. Estos personajes son siempre inadaptados, verdaderos desplazados. Viven en un lugar pero se cambian a otro y después a otro más. Los escenarios urbanos en los que se mueven son interesantes para mí pero no para ellos, porque no tienen verdaderas raíces".



ces, no están ligados a su casa ni a un ambiente preciso”<sup>1</sup>.

Más adelante, en el mismo libro, cuenta que tuvo una intensa participación en el 68 italiano, y si bien reconoce que sus películas no tenían un contenido político explícito, afirma que no por ello estaban despegadas del espíritu contestatario de su tiempo: “**El pájaro de las plumas de cristal** rompía con los esquemas del cine producido en aquel tiempo por la industria. Llevaba en sí una fuerte idea de renovación, también estilística. Y además me acuerdo que la película era muy popular entre los jóvenes del movimiento. Era como si entendieran instintivamente que tenía que ver con las ideas que defendían y trataban de llevar adelante. No he sentido nunca una separación entre mi actividad como director y mi estar en sintonía con el 68”<sup>2</sup>.

Puede ser que sea así. Hay vínculos con las películas, entusiasmos y amores que no pueden describirse enumerando contenidos. Pero, teniendo en cuenta el cine italiano contemporáneo a su aparición, lo más notable de *El pájaro de las plumas de cristal* no es el modo en que, por algún canal secreto o metafórico, sintoniza con las fuerzas políticas entonces en actividad, sino la manera en que rompe con el realismo y el cine de compromiso social de su tiempo. Nada de Elio Petri, nada de milagro económico, nada de Democracia Cristiana o Partido Comunista. Contra el testimonialismo en todas sus formas, Argento propone un cine con base en Mario Bava.

De todos modos, hay unas pocas huellas que merecen atención. Al principio Sam dice que dejó Estados Unidos por Italia porque en Italia no pasaba nada. La misma frase se repite al final, después de toda la aventura, que obviamente la niega. En 1969, cuando Argento filmó la película, y en 1970, cuando la estrenó, podía decirse cualquier cosa menos que Italia –que tuvo el 68 más largo de Europa– era un país tranquilo. Es un guiño, claramente. Una línea de diálogo que funciona hacia el interior de la película, pero sobre todo hacia los espectadores, que podían reír de la ingenuidad

- 
- 1 Costantini, Daniele y Dal Bosco, Francesco: *Nuovo cinema inferno. L'opera di Dario Argento*. Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1997, página 62. Traducción del autor.
  - 2 Costantini, Daniele y Dal Bosco, Francesco: *Nuovo cinema inferno. L'opera di Dario Argento*. Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1997, página 47. Traducción del autor.





del escritor y de ese diario que, al comienzo, su amigo abre con desdén, y en el que pueden entreverse noticias sobre el inicio de clases, y títulos como "Acuanautas pero solteros (las muchachas llaman por teléfono)".

Argento juega con el escamoteo del conflicto social. En lugar de hacer como si no existiera, avisa que va a ignorarlo. No le da la espalda a su tiempo: le saca la lengua. Igualmente, ahí están las paredes, que guardan algunos testimonios. En la barraca del Siringa, un póster habla de sexo y de la lucha por el divorcio, que por entonces estaba en un momento caliente y que terminaría recién en 1974, con un referéndum. En el departamento que Sam comparte con su novia, un afiche maoísta y un cartel en el que se lee claramente Black Power inscriben, en la ficción, los años de agitación juvenil.

Además de Argento, hay otros dos grandes nombres en la película. Uno, entonces ya famoso, es Ennio Morricone. El otro, todavía desconocido, Vittorio Storaro (1970 es el año que marca su ingreso en la historia grande, de la mano de Argento y de Bertolucci, con quien realiza **El conformista**). Los dos hicieron trabajos memorables.

La música de Morricone define el género, del mismo modo que su trabajo para **Por un puñado de dólares** había definido, unos años antes, el *spaghetti western*. En el comienzo, suena esa nana perversa que tendrá infinitas variaciones, en el *giallo* y más allá. Es simple y perfecta (o naif y macabra, para usar las palabras que elige el anticuario para describir el cuadro): una melodía tarareada por una mujer sobre un campo sonoro que, de tan inocente, se torna inevitablemente ominoso. Luego, en distintas secuencias, y sin dudas como herencia de su participación en el Gruppo Internazionale di Improvvisazione Nuova Consonanza, Morricone prueba sonidos de toda clase, una de las marcas de sus contribuciones al *giallo* y sus alrededores, como bien muestran sus composiciones para **Mio caro assassino**, 1972; **Chi l'ha vista morire?**, 1972; **Cosa avete fatto a Solange?**, 1972, y, sobre todo, **Gli occhi freddi della paura**, 1971. Especialmente notable es la secuencia de la doble persecución en la noche romana (primero Sam es el perseguido, después el perseguidor), gobernada por el sonido de una batería y con guiños de trompeta al *free jazz*,

tarareo de mujer, vientos que imitan el gorjeo de gallinas y una canción final que cierra todo con tono farsesco.



La misma creatividad muestra la fotografía de Storaro, uno de sus primeros trabajos en color. En su autobiografía, Argento cuenta todas las dificultades que tuvo para llevar adelante la película. El productor Goffredo Lombardi -capo de la Titanus y figura destacadísima del cine italiano de la época- quiso reemplazarlo porque cuando vio los adelantos le pareció que estaban mal filmados. La relación con Tony Musante fue pésima. Muchos en el set desconfiaban de lo que hacía y le aconsejaban soluciones alternativas. Storaro, en cambio, fue su aliado: "Por suerte, el director de fotografía estaba de mi parte (...) Vittorio y yo hablábamos muchísimo: éramos osados, inventábamos, experimentábamos soluciones siempre nuevas y extremas<sup>3</sup>". El paño rojo en el que el asesino lustra la hoja del cuchillo se replica en el vestido de su víctima, que toma un colectivo en alguna calle

3 Argento, Dario *Paura* Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014, página 100. Traducción del autor.



romana. Argento y Storaro dejan en claro de entrada que las asociaciones narrativas son tan importantes como las asociaciones cromáticas; después, entre otras magias, pondrán en escena una noche de neón con las luces de un cine que proyecta **La donna scarlata**, una coproducción italiano-francesa protagonizada por Monica Vitti y dirigida por Jean Valère.

El talento de Storaro fue decisivo para que Argento pudiera ofrecer una imagen distinta de Roma de aquella que, en aquellos años, podía encontrarse habitualmente en las salas (y, al mismo tiempo, fue fundamental para sí mismo, tal como se puede observar en **Giornata nera per l'ariete**, 1971, el gran *giallo* de Luigi Bazzoni, que volvió a reunirlo con Morricone en el marco del género, e incluso en el comienzo de **Último tango en París**, 1972, que recuerda la atmósfera argentina). **El pájaro de las plumas de cristal** transcurre en la capital italiana. Pero no se trata de una Roma puesta en escena con intención de que la reconozcamos. Ni Coliseo, ni Plaza del Pueblo, ni Fontana de Trevi, ni Vaticano. Un plano de grúa del Tíber y poco más.

Argento trabaja el espacio en oposición a dos modelos: no muestra ningún tipo de aspiración realista y rechaza de plano la iconografía del turismo. Esto es especialmente importante. Argento luchó con sus productores para rodar en Italia. Le pedían que ambientara la historia en el extranjero. Él pretendía filmarla en Turín. Se pusieron de acuerdo con Roma. Quería, evidentemente, dar la pelea en casa. Que el irrealismo no encontrara justificación en la lejanía. Que naciera de las calles comunes. Nunca se dice que estemos en Roma. Pero había que filmar en Roma para hacerla desconocida. La libertad que se toma es absoluta. Puede ofrecer datos extremadamente precisos, correspondientes al nivel social más alto y al nivel social más bajo de los que aparecen representados (la casa del asesino está en Via Bruxelles 35, la del Siringa en Via Angiolieri 39) y puede hacer pasar por Roma lo que no es Roma (la escena del hipódromo, en la que el asesino fotografía a su cuarta víctima, está filmada en Nápoles). Por supuesto, esto no significa que el espacio urbano no esté socialmente connotado. Por el contrario, en su irrealismo, la película incluye también un panorama complejo de la ciudad. Roma es, al mismo tiempo, la galería de arte moderno, los *palazzos* burgueses, los cines del centro, las barracas de la periferia y las afueras rurales.

Dos cosas más, antes del último punto. El éxito de ***El pájaro de las plumas de cristal*** convirtió a la película en un estímulo productivo y en un modelo cinematográfico. Es cierto que, con ***La muchacha que sabía demasiado*** (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963) y ***Seis mujeres para el asesino*** (*Sei donne per l'assassino*, 1964), Mario Bava había puesto ya las piedras de lo que conoceríamos después como *giallo*. Pero la catedral la levantó Argento. Es su debut el que reúne y transforma un conjunto de elementos ya existentes, los combina con poderosas innovaciones y produce un género. O como dicen los italianos: un *filone*. Todo lo que se repetirá, o en función de lo cual se propondrán variaciones, está acá, junto por primera vez. Unos íconos (el guante negro, los cuchillos, la voz deformada del asesino); unas locaciones (las grandes ciudades europeas); una representación social al mismo tiempo segmentada y conexas (los espacios burgueses y los bajos fondos, vinculados por el escritor); un uso de la música totalmente renovador; ciertos recursos de puesta en escena (la subjetiva del asesino, la fragmentación del punto de vista) y una estructura narrativa básica, organizada por medio de una investigación de la que participan dos agentes: un profesional y un *amateur*.

La importancia que tiene la película para los años 70 es tanta como la que tiene en el interior de la obra de su director. Como el debut de Pasolini (***Accatone, un muchacho de Roma***, *Accatone*, 1961) o el de Bellocchio (*Il pugnì in tasca*, 1965), ***El pájaro de las plumas de cristal*** es, al mismo tiempo, una ficción autónoma y un caldero de cine futuro. En lugar de para contar historias coherentes y demás virtudes de burócrata, Argento llegó al cine para elaborar texturas fascinantes. Todavía faltaba para que diera lo mejor de sí, pero ya en su debut lo dejó en claro: como sus dos grandes maestros (Hitchcock y Bava), quería inventar sonidos e imágenes y llevar a sus espectadores a los lugares más oscuros, esos que solo en la ficción podemos visitar. El tema de su cine sería el cine. No un enigma a resolver: un territorio que explorar.

