

UNA SOCIEDAD DE RIESGO *LOS PÁJAROS* (ALFRED HITCHCOCK, 1963)

Sergio Pérez González
Universidad de La Rioja

Alfred Hitchcock estrenó *Los pájaros* en 1963. Más de veinte años después Ulrich Beck escribió *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* (Beck 1998), libro en el que por primera vez se conceptualiza un nuevo tipo de sociedad suficientemente diferenciada por razón de aquello que se dio en llamar *límite de la modernidad*.

Aun teniendo en cuenta la extraordinaria capacidad de anticipación de los genios, es muy probable que cuando Hitchcock dirigiera *Los pájaros* se limitara a plasmar de forma cinematográficamente magistral aquello que narraba Daphne du Maurier en su relato homónimo, sin mayores ambiciones sociológicas y sin querer inventar nuevos conceptos psico-sociales más allá de la narrativa visual.

Sin embargo, del mismo modo que las tesis más vanguardistas echan mano de descripciones clásicas para ilustrar sus innovaciones, Ulrich Beck y los sociólogos pueden echar mano de la ya clásica obra del realizador inglés para dar cuenta de cómo una determinada sociedad aprehende y gestiona los nuevos problemas; problemas surgidos (o inventados) de elementos que hasta entonces eran componentes armónicos de la sociedad y que, en cierto modo, escapan de su inmanencia, se rebelan y se convierten en un riesgo, en una amenaza latente.

Eso, precisamente, son los pájaros de Hitchcock: esas siluetas sombrías que aparecen en los títulos de crédito iniciales, revoloteando y anunciándose, oscureciendo el fondo grisáceo. Porque –como apuntaba el propio director a propósito del concepto de suspense– no es tan efectista la inculpación (el momento de señalar al asesino) como el proceso de asunción de esa realidad por parte de

los personajes que conforman la trama del trauma. Y si el proceso era psicológico en *Psicosis*, tres años después, en *Los pájaros*, el proceso es social. No importa tanto el culpable del caos (los pájaros, cuya culpabilidad casi se anuncia en el título) cuanto el modo en que una persona o comunidad asume la nueva realidad y es capaz, o no, de integrarla, de subsistir al conflicto, de reorganizarse o, por el contrario, de sucumbir.

Sin duda que la capacidad narrativa de Hitchcock, su facilidad para sostener al espectador colgado de la tensión creada hasta implicarlo en el devenir de los hechos, le coloca en un puesto privilegiado no sólo en la historiografía del cine como disciplina artística, sino también en el horizonte de cualquier otra disciplina científica en calidad de referencia ilustrativa. Tal vez por eso preferimos *Los pájaros* a cualquier otra *amenaza cinematográfica* de mayor probabilidad a este lado de la pantalla: tormentas, volcanes, terremotos, sequías, revueltas robóticas, caminos inescrutables de la genética, etc... al fin y al cabo, como diría el propio director, los pájaros son tan solo el *MacGuffin*, la excusa argumental para dar rienda suelta al ingenio. Y de la misma manera que el uso del *MacGuffin* es una técnica narrativa, puede serlo igualmente política¹; en este último caso no convendría dejarse ilusionar por el *autor*.

Así, Hitchcock compone una trama de personajes y tensiones en la que da cuenta, con su peculiar modo de absorber al espectador, de las acciones y relaciones en ebullición en una determinada *pequeña sociedad* marcada por la amenaza de las aves como clase animal. Y ese itinerario argumental que marca la película será también el nuestro; nos serviremos del hilo que componen las escenas para clarificar, mediante este devenir, algunas de las tesis que explican los comportamientos que hoy en día surgen al rebufo de riesgos aparentemente más reales que unos pájaros. Desarrollaremos, así, no tanto una teoría integral sobre la sociedad del riesgo cuanto una asimilación de determinados comportamientos y procesos a ciertas lógicas del riesgo presentes en nuestra sociedad.

1. ESPECULACIONES VELADAS: EL RIESGO DEL RIESGO

La historia comienza en San Francisco, California: Melanie (Tippi Hedren) camina por las calles de la ciudad cuando se vuelve por un silbido generoso y, alzando la vista, vislumbra en el cielo lo que parece considerar un número exce-

1. «Una gobernanza política asentada en alimentar un estado de ánimo angustioso originado por la presencia de un riesgo o de un peligro de un daño, ya sea real o imaginario» (Susín 2006: 124). Véase también, para retratar esta idea, el vídeo «Los pájaros sin pájaros» en <http://www.youtube.com/watch?v=9yxzgVjIHBQ> (1/03/2009), en el que se muestra una escena de la película tras ser suprimidos los efectos especiales, dejando en evidencia a unos personajes defendiéndose de un *peligro imaginario*.

sivo de pájaros. Sin darle mayor importancia que la que merece una mirada extrañada, continúa su camino y entra en una pajarería. De esta manera, en la primera escena, en apenas unos segundos, el director coloca las piezas sobre el tablero (incluido su propio *cameo*, para calmar a los adeptos y dejarles concentrados en la historia). Ya no hay misterio, sólo suspense. Melanie ha pasado de mirar pájaros libres en el cielo a entrar en la pajarería, símbolo del dominio de aquéllos².

Y en la pajarería... chica conoce a chico. Entre unos diálogos más propios de la *screwball comedy* que de Hitchcock, él, Mitch (Rod Taylor), le suelta una pregunta para enderezar, en lo que nos concierne, el hilo argumental: ¿no se siente culpable por tenerlos enjaulados? Los actores introducen una de las claves que la película propone y que, sociológicamente, Niklas Luhmann fundamenta en la diferenciación entre riesgo y peligro (Corsi 1996: 141-143 y Luhmann 2007): si existe relación entre los pájaros enjaulados y la revuelta posterior, estaríamos ante una decisión equivocada de la especie humana, decisión que, como todas, comporta un riesgo más o menos previsible: en este caso la revuelta de los pájaros³. Si, por el contrario, no existe relación entre los pájaros enjaulados y los rebeldes, estaríamos frente a un peligro, cuya consecución no se vincula a decisiones del sistema social, sino a procesos incontrolables del entorno. Ulrich Beck, sin embargo, apuntaría hacia una cierta atenuación de esta diferenciación luhmanniana en base al fenómeno de la globalización -*glocalización* como síntesis con lo local- de manera que «las amenazas globales han conducido a un mundo donde las bases de la lógica establecida del riesgo son minadas e invalidadas, en las que lo único que hay son peligros difíciles de controlar en lugar de riesgos calculables. (...) los daños apenas pueden atribuirse ya a responsables definidos» (Beck 2000: 15).

Pero el guión no plantea una solución sociológica; si acaso propone una duda que, en palabras de Berriáin, podría trastocar el concepto de peligro/riesgo manejado hasta las descripciones posmodernas de fin de siglo: «Todo sufrimiento, toda miseria, toda prueba de fuerza que los seres humanos han ocasionado estaban relacionados con los *otros* -obreros, judíos, negros, refugiados, disidentes, mujeres, comunistas, etc.-, lo cual dejaba a salvo, al menos en apariencia, al resto. Ahora, sin embargo, nos encontramos ante *la desaparición de los otros*» (Berriain 1993: 159). ¿Y los pájaros? ¿Representan algún tipo de *otros* o somos nosotros mismos los que provocamos su potencial configuración como riesgo? La película, en una escena, ha desarrollado las primeras especulaciones y ha propuesto *el riesgo del riesgo*.

2. Se diría que el director está *inventando el riesgo*, está presentando la «forma de racionalidad» (San Martín 2006: 74) en la que la película *debe ser pensada*.

3. «El efecto boomerang: [...] Los riesgos afectan más tarde o más temprano a quienes los producen o se benefician de ellos» (Beck 1998: 43).

Por supuesto que los personajes no se empeñan en más diatribas al respecto: tras un par de sonrisas y desplantes concluye la *introducción al tema*; el *MacGuffin* (el verdadero protagonista) está esbozado y ya se prepara para cambiar de escenario: esa determinada *pequeña sociedad* de la que hablábamos, cuyo perímetro cerrado será el que marca el pueblo de Bahía Bodega.

2. DELIMITACIÓN SOCIAL Y PRIMEROS IMPACTOS DEL RIESGO

Melanie se dirige a Bahía Bodega con unos pequeños periquitos enjaulados para la hermanita de Mitch, su chico (la metáfora de la tienda se traslada a la jaula). La llegada de la guapa rubia a ese pequeño pueblecito costero californiano da cuenta de una nueva realidad: mar, montes y praderas fotográficas; armonía de paisajes silenciosos (poco comunes en Hitchcock, por lo que les suponemos un significado preciso) interrumpida abruptamente por el rugido del coche de ella. Cualquier otro director menos genial adaptando un relato habría incluido una *voz en off* que dijera algo así: *todo era precioso hasta su llegada*. Pero Hitchcock prefirió dejárnoslo ver, dejarnos ver que el pueblo era un remanso de paz, de gentes provincianas, a 60 millas de San Francisco... Hitchcock marcaba las fronteras de su historia⁴: no quería el pánico en una gran ciudad, donde la gestión del riesgo se burocratizara a través de los gobernantes, el ejército, la masa histórica y el héroe. Daphne du Maurier, y con ella Hitchcock, prefirió que a ese pueblecito no llegara nadie más que Melanie y así conformar el escenario para una historia de tensiones visibles, sin necesidad de dobles para escenas arriesgadas.

Por eso esta historia es ilustrativa; porque en ella reconocemos, más que en cualquier ficción épica de catástrofes y amenazas, reacciones cotidianas ante los riesgos, gestos comunes como la sonrisa de Melanie mientras cruza la bahía en barca tras otro episodio de comedia romántica con Mitch. De repente, cuando más azul era la bahía y más verdes los prados, cuando más sincera era la sonrisa de enamorada de Melanie, llega el primer ataque de una gaviota. Una gaviota, elemento indispensable de las postales de los pueblecitos costeros: el mar, el cielo, el velero y las gaviotas. El contexto presume los pájaros como un componente elemental de la cotidianeidad, esbozando así su *invisibilidad social* en cuanto que las aves no son consideradas, a priori, como riesgo para la sociedad; de hecho, más adelante, alguno de los personajes secundarios de la película rescatará un antecedente de pájaros con comportamiento extraño ocurrido en el vecino pueblo de Santa Rosa: «una gran bandada de gaviotas se perdió entre la niebla y se dirigió a la ciudad atraída por la iluminación (...) Murieron estrelladas con-

4. En la línea del ideal social de Luhmann (1995 y 1996), diferenciando sistema-entorno en función del ámbito que abarque la comunicación como elemento básico de la sociedad, como «la operación específica de los sistemas sociales» (Corsi 1996: 45).

tra los edificios (...) Lo peor es que, al parecer, nadie se preocupó, salvo el servicio de limpieza»; y, como dice Ulrich Beck, «los impactos del riesgo crecen precisamente porque nadie sabe o quiere saber de ellos» (Beck 2000: 16). Es en este momento, por tanto, cuando el riesgo empieza a manifestarse y el espectador se rasca la barbilla preguntándose: ¿Acaso la jaula de los periquitos que Melanie llevó a casa de Mitch representa un límite que nunca debió sobrepasar la modernidad y que empieza a mostrar sus impactos?

Realmente los dilemas argumentales están ya resueltos. Quedan, si acaso, conjeturas sobre el tema. Queda el desarrollo y el gobierno de la situación. Quedan las opiniones de los personajes. Queda la gestión del riesgo.

Lydia (la posesiva madre de Mitch) es el personaje que ofrece una primera versión de la situación al no explicarse por qué sus pollos no comen el pienso: los pollos están enfermos. Podría tratarse, por tanto, de una variable que se desarrolla más allá del propio alcance (un *peligro* en el sentido de Luhmann). Pero tratándose de un problema más allá de las coordenadas de acción propia, Lydia tiende -irracionalmente, en un cierto proceso psicológico de falsa seguridad- a trazar vínculos entre ese peligro y su campo de acción personal, de manera que relaciona -veladamente- a Melanie, su irrupción y su interés por Mitch, con los problemas que comienzan a producirse en casa. De este modo, Lydia podría interiorizar el peligro y convertirlo en un riesgo: «las cosas malas sucederán si no actúo frente a Melanie», puede pensar la posesiva madre, más aún cuando el avieso director británico -en un modo subrepticio de hipnosis- ha decidido vestir a Melanie de verde, como el verde de los periquitos enjaulados.

De hecho, Hitchcock ratifica esta idea a través de una escena que, de nuevo, potencia el suspense de manera visual: Mitch y Melanie discuten a la entrada de la casa sobre las libertinas prácticas de ella (es una famosa hija de millonario con igualmente famosas correrías por el mundo). Habla Mitch, pero las palabras podrían ser de Lydia, su madre: con su verborrea bosqueja en pocas frases el orden anterior, frente al cual Melanie se dibuja como una amenaza desestabilizadora. Trata, en modo difuso, de hacerle comprender las reglas básicas de su casa, en el pequeño y tranquilo pueblo de Bahía Bodega. Tras el diálogo Mitch se da la vuelta y descubre, con cierto temor, una fila de sombríos pájaros en el cable del teléfono. Pájaros que parecen haber escuchado la conversación, atentos como jueces⁵.

Este mismo *estado de las cosas* se lo confirma a Melanie una vieja novia de Mitch, a quien alquila una habitación: «(Lydia) tiene miedo de que Mitch la abandone por una mujer que le dé amor». Tras la muerte del padre de Mitch, él es el nuevo centro de gravedad y su madre luchará por conservarlo, por conservar la

5. Véase -para dar cierto contenido a la metáfora de *los pájaros jueces*- el epígrafe «la transubstanciación del Estado del bienestar en Estado penal» (Susín 2006: 128 y ss).

dinámica que le mantiene segura; Melanie, sin duda, representa el mayor riesgo por el que ese centro de gravedad podría desestabilizarse y las continuas plegarias nostálgicas de Lydia suponen, en cierto modo, una representación de las palabras de Beck: «Una sociedad que se ve a sí misma como una sociedad del riesgo está, usando una metáfora católica, en la posición del pecador que confiesa sus pecados para poder contemplar la posibilidad y conveniencia de una vida mejor en armonía con la naturaleza y con la conciencia del mundo» (Beck 2000: 12). Extendiendo la metáfora al film, Melanie se configura como el riesgo a los ojos de Lydia y aceptarla como nuera sería el pecado; los pájaros pueden entenderse, por tanto, como un modo de plaga bíblica que castiga a los pecadores.

La interrogante –más allá de misterios a los que la película no responderá abiertamente– está muy abierta: ¿los pájaros se comportan de ese modo debido a la dominación humana en pajarerías, por una estrategia extraña al comportamiento humano, porque están enfermos o como reacción a la irrupción de Melanie y su pecaminosa aceptación? Hitchcock ya ha apuntado las posibilidades, y lo ha hecho a través de comportamientos cotidianos, demasiado humanos, extrapolables a muchos otros *MacGuffins*, incluidos los de nuestra sociedad actual.

3. DEL HORROR PÚBLICO A LAS PRIMERAS DIVERGENCIAS SOCIALES

Tras los primeros *ataques coordinados* de los pájaros, cuando aún no está definida la dinámica de sus acciones, la reacción común es la confusión. Puede decirse que, tanto en el ataque a los niños que juegan en la fiesta como en el de los pequeños gorriones que entran a través de la chimenea en la casa de Mitch, el impacto y el desconcierto iniciales no dejan lugar a divagaciones teóricas acerca de la causa o de la culpa; existe, por así llamarlo, un modo de unidad coyuntural frente a lo desconocido. En las *cadena emocional* de la sociedad del riesgo que propone Bericat Alastuey (1999: 242) este momento se correspondería con el que conceptúa como *horror público*.

Pasados esos momentos iniciales comienzan a florecer las primeras tensiones sociales que superan esa originaria respuesta conjunta. Esta segunda fase viene representada en la conversación de Mitch con el policía que se acerca a comprobar lo ocurrido tras el ataque. Frente a las exigencias de la *ciudadanía* (la familia de Mitch) para que se tomen medidas al respecto, el policía trata de desvincular las ofensivas aviarias de su responsabilidad como guardián del orden social, asimilándolas como peligros externos ocasionales sin mayor trascendencia en la dinámica global; «mientras los riesgos no sean reconocidos científicamente, éstos no existen. (...) Ni el rasgarse las vestiduras ni los lamentos colectivos pueden ayudar contra esta situación, sólo la ciencia» (Beck 1998: 80). Diríamos que el policía –de corte local, como de una *primera modernidad*– no sabe hacer uso político del riesgo.

Pero las cosas se complican cada vez más; llega el salto cualitativo que el peligro/riesgo de los pájaros marca con el primer asesinato. Tras este salto, Lydia (la posesiva madre de Mitch) no duda en manifestar de manera expresa lo que antes hacía veladamente. Digamos que se produce un cambio en el tratamiento mediático del asunto, de manera que lo que hasta ese momento eran insinuaciones pasan a ser acusaciones directas que vinculan la llegada de Melanie con la ruptura del orden anterior, que vinculan la ausencia del marido (el padre de Mitch) al nuevo caos; Lydia denuncia abiertamente el *pecado*, la ofensa al orden establecido, casi como un político: nuevas amenazas, insinuaciones, globos sondas, acusaciones directas y alusiones nostálgicas a gobiernos anteriores – garantes del orden perdido–.

Definitivamente, el problema, sin hacer ruido, se ha extendido hasta suponer una amenaza para toda la sociedad. Esta difusión silenciosa la representa el director en la famosa escena de la escuela. Melanie espera la salida de los niños; una espera de suspense: ella sentada sin ser consciente de lo que sí es el espectador: los pájaros a su espalda concentrándose en el patio de la escuela. Cuando ella se da cuenta ya es demasiado tarde. Un nuevo ataque marca definitivamente la persistencia del problema, su *no-coyunturalidad*.

4. LA ASUNCIÓN SOCIAL DEL RIESGO: ALTERNATIVAS DE GESTIÓN

Llegados a este punto, los personajes alcanzan el grado de conocimiento que sobre el asunto tenía ya el espectador. Extendido el riesgo/peligro sobre la sociedad abstraída de Bahía Bodega, son ahora los integrantes de esa sociedad quienes deben desarrollar las fórmulas para una solución. Y una nueva escena memorable ilustra esta tercera fase de la gestión del riesgo: la escena de la cafetería, donde interviene la ornitóloga de boina francesa que, en cierta manera, representa el personaje ilustrado de discurso divulgativo –un Al Gore en funciones, digamos–, situando la centralidad del asunto en las conductas humanas y su interacción con el planeta y sus elementos.

Frente a esta posición racional surge, desde el púlpito de su esquina en la barra de la cafetería, la voz quebrada de un borracho que puntualmente lanza frases bíblicas que anuncian el fin del mundo; pero es un personaje esquinado, a quien nadie concede beligerancia, objeto de la indiferencia e incluso de la burla del resto; tal vez porque su postura resulta poco científica: «Si antes existían peligros generados externamente (dioses, naturaleza), el nuevo carácter de los actuales riesgos radica en su simultánea construcción científica y social (...) La ciencia se ha convertido en causa, instrumento de definición y fuente de solución de riesgos» (Beck 1998: 203). Ya no se aceptan, por tanto, teorías teológicas para la explicación de los riesgos y la toma de decisiones prácticas.

Otro hombre se introduce en la escena/debate anunciando la que él cree que es la única posibilidad: matar a todos los pájaros; *la guerra contra los pájaros*, dice sarcástica la ornitóloga, desestimando esa posibilidad, como teniendo presentes las palabras de Ulrich Beck: «Los riesgos en los que se cree son el látigo empleado para mantener el momento presente corriendo al galope. Cuanto más amenazantes sean las sombras que caen sobre el momento presente desde el terrible futuro que asoma en la distancia, más inevitable la conmoción que puede provocarse hoy por la dramatización del riesgo» (Beck 2000: 12). Y así la ornitóloga mantiene una calma escéptica, tomando los pájaros como un riesgo magnificado, un *casus belli* estratégico, si acaso un pequeño síntoma de contradicciones más profundas. La discusión representa las dos opciones que Beck describe en referencia a los riesgos civilizatorios: «la eliminación de las causas, derivadas de la industrialización primaria, o de las consecuencias y síntomas de la industrialización secundaria por la expansión del mercado. Hasta hoy, casi en todas partes, se ha seguido el segundo camino» (Beck 1998: 230).

A medida que los personajes desarrollan sus tesis el miedo se va apoderando del resto de la cafetería, de los niños y de una mujer cada vez más nerviosa. El policía entra en escena y trata de calmar los ánimos, contemplando posibilidades más comunes que explicarían las acciones de los pájaros, tratando de asimilar las desviaciones sufridas a los supuestos tipificados socialmente, intentando hacer ver que el problema puede ser asumido por los protocolos previstos para su normalización; digamos que el policía juega el rol del ministro de turno que, ante un imprevisto en nuestra sociedad, remite eternamente a la confianza en el Estado de Derecho, a la confianza en las fuerzas y cuerpos de seguridad, a la confianza en los funcionarios públicos y su profesionalidad. Sin embargo, contemplado como un elemento clásico de la sociedad, el policía es un personaje que, en ese sistema social abstraído de Bahía Bodega y con el riesgo latente de los pájaros sobre sus cabezas, sufre una suerte de *desautorización popular*. El riesgo latente produce «una nueva conciencia de inseguridad sobre el futuro que, en tanto experiencia vital del presente posmoderno, invalida las metas y objetivos de la modernidad como fuentes de legitimidad del sistema» (Bericat Alastuey 1999: 246), es decir: ya no valen los viejos cometidos para seguir respetando a la autoridad, incluso porque, tal vez, «aquéllos que ponen en peligro el bienestar público y aquéllos encargados de protegernos podrían ser los mismos» (Beck 2000: 13).

Siguiendo esta lógica –y tal vez con esa misma sospecha en mente– Mitch desoye las sugerencias del policía y llama a la movilización. Retomando a Hobbes a través de Beck, diríamos que es «un derecho de los ciudadanos el derecho a resistir allí donde el Estado amenaza la vida o la supervivencia de sus ciudadanos» (Beck 2000: 13), y Mitch, sin duda, se siente amenazado: trata de vencer a un pescador que fue atacado; deben hacer algo, piensa Mitch, «es de locos ignorarlos»; los pájaros, por tanto, comienzan a ser visibles socialmen-

te⁶ y Mitch propone una solución para desorientar a las aves basada, precisamente, en la ciencia, en el conocimiento («fabricaremos la niebla, utilizaremos humo, como en el ejército»). Esta posibilidad nos remite a la peculiar síntesis que Beck llama *de conocimiento e inconsciencia*: «Muchos intentos de limitar y controlar los riesgos se convierten en un ensanchamiento de las incertidumbres y los peligros (...) El aumento y mejora del conocimiento, lo que la mayoría de las personas valora en términos indiscutiblemente positivos, está convirtiéndose en la causa de nuevos riesgos (...) La ciencia también crea nuevas clases de riesgos» (Beck 2000: 14). Por tanto, el hecho de aplicar una táctica científicamente avanzada como solución de un problema social abre un nuevo abanico de posibles reacciones que, de la misma manera que supone una opción resolutoria, supone también la multiplicación de las incertidumbres: ¿qué ocurriría si Bahía Bodega se ve envuelta en una niebla artificial?

Sin embargo el pescador se muestra reacio a poner en práctica ese tipo de solución. Prefiere mantener el problema en su *invisibilidad social* o, si acaso, sostenerse en un modo de *no acción virtuoso* en el sentido de Beck: «Los riesgos tan sólo sugieren lo que *no* debería hacerse, no lo que *debería hacerse*. En el momento en que los riesgos se vuelven el trasfondo que todo lo abarca para la percepción del mundo, la alarma que provoca crea un ambiente de impotencia y parálisis. Tanto no haciendo nada como pidiendo demasiado, se transforma el mundo en una serie de riesgos indomables. Esto podría llamarse la *trampa del riesgo*». Y el pescador contempla el ataque sufrido en su barca como un gaje del oficio, un riesgo, por tanto, asumido en el momento de elegir esa profesión. Esta distinta percepción de un mismo hecho como riesgo alarmante o como impacto asumible «está ligada a la historia y a los símbolos de la cultura propia (...) Ésta es una de las razones por las que un mismo riesgo es percibido y manejado políticamente de formas tan diferentes» (Beck 2000: 17).

Podríamos atribuir esta distinta percepción del riesgo no solamente a una *cuestión cultural*, sino sobre todo –y más aún para el caso del pescador– a la pertenencia a una determinada clase social. En una primera fase en la que despuntan los primeros impactos, la *sociedad del riesgo* puede encajarse sin demasiados desajustes sobre la lectura marxista de la *sociedad de clases*, de manera que, aplicada esta posibilidad a la película, los personajes de clases más bajas (el pescador, trabajador), corren más riesgo de ser atacados por los pájaros –por su exposición diaria– que, por ejemplo, Melanie (hija de millonario y a quien sólo su amor por Mitch retiene en el pueblo). Sin embargo «la potenciación de los riesgos, la imposibilidad de evitarlos, la abstinencia política y la proclamación de posibilidades de evitación se condicionan» (Beck 1998: 42), de

6. Remitimos, de nuevo, al concepto de *invisibilidad social* (Beck 2000: 16).

manera que los pájaros, en su extensión paulatina, pasarían a convertirse en un riesgo transversal a las clases sociales.

Sólo un nuevo ataque –el ataque a la gasolinera– interrumpe las diatribas en la cafetería. Nuevo momento de caos con perspectivas visuales *bitchcockianas*: la célebre alternancia de planos desde la ventana que combina el rostro de Tippi Hedren con el del fuego siguiendo el rastro de gasolina, así como los planos desde la cabina que ofrecen una visión del horror cercana pero relativamente protegida, a modo de reportero de guerra.

De vuelta a la cafetería los protagonistas encuentran a un grupo de personas recluido, entre las cuales está, derrotada, la ornitóloga (una manera de expresar que tal vez no haya solución a través de la asunción de la culpa por los seres humanos, sino que realmente ya ha sido declarada una guerra sin retorno). Una mujer –muy nerviosa, aquélla de la que hablábamos antes– ratifica de manera sentenciosa y dirigiéndose a Melanie una de las posturas que da explicación –irracional– al problema: «... dicen que todo empezó al llegar usted aquí. ¿Quién es usted?, ¿qué es usted?, ¿de dónde viene? Creo que usted es la causa de todo esto, ¡es usted infernal, perversa!». El guión reafirma así una postura común también en sociedades menos abstraídas: el idealismo irracional que busca causas a los riesgos y peligros a través de vinculaciones simples, aparentes y, por tanto, populares.

Los pájaros se retiran pero el problema persiste y la solución no es, ni mucho menos, unívoca.

5. ¿LA ESPIRAL DEL PODER?: DEL RIESGO SOCIAL AL HECHO CONSUMADO Y DEL HECHO CONSUMADO AL RIESGO SOCIAL

La siguiente escena propone una nueva evolución en el *estado de las cosas*: una nueva fase en la que el enfrentamiento se da por declarado y el riesgo ha dejado de ser riesgo para convertirse en hecho consumado –«El discurso del riesgo empieza donde la confianza en nuestra seguridad termina y deja de ser relevante cuando ocurre la potencial catástrofe» (Beck 2000: 10)–. Por tanto no cabe sino una estrategia de confrontación, un *tratamiento tópico*, de manera que los protagonistas ya sólo pueden fortificar su casa a la espera de un nuevo ataque.

Escuchan en la radio la noticia de los ataques de pájaros y Mitch se queja airadamente por la poca trascendencia que le conceden. A pesar de que para ellos los pájaros son animales asesinos, el resto del mundo aún no puede asimilar un suceso tan extraño, de manera que la *pequeña sociedad* que el guión diseñó sigue manteniéndose suficientemente hermética como para que la película resuelva su trama en Bahía Bodega, sin alteraciones exteriores que dejarían al *MacGuffin* sin su sentido inicial (digamos que, por suerte para las extrapolaciones sociológicas, la película no acaba con una empresa exterminadora dejándo-

nos sin *MacGuffin*)⁷. Y esta determinación del guión se lleva a cabo en detrimento de una escenificación de cómo en la actualidad se gestionaría mediáticamente el impacto sufrido: «Sólo hace falta ver el modo en que los tradicionales *informativos* se han convertido en una ininterrumpida serie de *crónicas de sucesos* más o menos luctuosas» (Bericat Alastuey 1999: 245) frente a su anterior *apariciencia de neutralidad afectiva* (Weber 1992).

Lydia, la madre de Mitch, esperándose lo peor, recupera de nuevo la figura del padre -su retrato preside el salón- alabando aquellos tiempos mejores. Luego comienza el brutal ataque final en el que los pájaros consiguen acorrallar a Melanie, quien, finalmente, es salvada por Mitch (una de las pocas concesiones al heroicismo hollywoodiense). La protagonista femenina casi muere; La historia de amor casi se queda sin posibilidades; La película casi se derrumba: un *11 de septiembre*, «algo completamente nuevo que inaugura un nuevo tipo de riesgo global en el -sobresaturado- armario de los miedos colectivos» (San Martín 2006: 95). Y, con este miedo sobre las espaldas, el film llega a la escena final: la casa, el jardín y todo el entorno repleto de pájaros posados. El ataque ha finalizado y los animales parecen respetar una suerte de código de guerra. Al fondo el cielo plúmbeo a través del cual se filtran unos tímidos -¿y metafóricos?- rayos de luz. La familia se monta silenciosa en el coche; la familia y los periquitos enjaulados; un modo de reafirmarse en aquella *conducta arriesgada* que suponía la dominación de los pájaros.

Esta continuidad poco definida que propone la película dibuja a la familia conservando las viejas prácticas -a través de la metáfora de la jaula, último mensaje con trascendencia sociológica del guión- sin renunciar a seguir perteneciendo a un orden suficientemente seguro. Un final que nos invita a un equilibrio de futuro extrapolable por completo a nuestros días, a nuestros riesgos y a nuestros hábitos: mantenemos conductas asimiladas en el imaginario colectivo como *relativamente arriesgadas*, vinculadas cada una a su *11 de septiembre*, a la posibilidad de un derrumbe concreto; convivimos con los riesgos y, al pretender minimizarlos a través de un determinado orden más allá de lo meramente individual, regeneramos una legitimidad adaptada que sustituye a la anterior pero que sigue siendo la misma. Ya no confiamos en la autoridad para que nos salve tanto de los *otros* como de nosotros mismos, de nuestros propios avances incontrolados, de nuestra propia individualidad.

Este nuevo equilibrio político-social necesita de una revisión de los engranajes que le mantienen dinámico, «por lo que esta legitimidad, que ya no puede obtenerse desde la motivación positiva orientada al futuro, se obtiene a través de un renovado pacto hobbesiano sustentado sobre la incertidumbre, la preocupa-

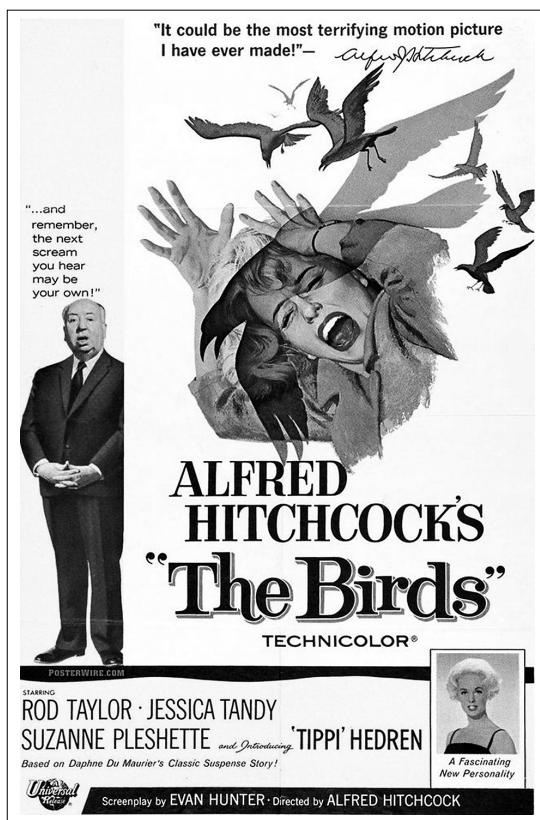
7. De este modo se mantiene íntegra la *autopoiesis* en el sentido cerrado que pretendía el guión (Corsi 1996: 31-34 y Luhmann 1995).

ción y el miedo. (...) El miedo a la muerte se restituye como mecanismo legitimador del sistema político. (...) Ya no hay héroes, ni aventureros, ni revolucionarios; tan sólo *víctimas y culpables*» (Bericat Alastuey 1999: 247).

Y en *Los pájaros* las víctimas escapan en silencio, dirigiéndose hacia aquellos rayos -¿esperanzadores?- caídos del cielo, dirigiéndose -tras su *11 de septiembre*- al reino de MacBeth (Susín 2006: 143 y ss), donde sin duda habrá jaulas y seguridad para todos.

BIBLIOGRAFÍA

- BECK, U. (1998): *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Barcelona: Paidós.
- (2000): «Retorno a la teoría de la Sociedad del Riesgo», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 30, 9-20.
- BERIÁIN, J. M. (1993): «De la sociedad industrial a la sociedad del riesgo (Una investigación sobre los tipos de crisis social en las sociedades complejas)», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 63, 145-164.
- BERICAT ALASTUEY, E. (1999): «El contenido emocional de la comunicación en la sociedad del riesgo: microanálisis del discurso», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 87, 221-254.
- CORSI, G. et al. (1996): *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*, trad. M. Romero y C. Villalobos, México DF: Universidad Iberoamericana A.C.
- LUHMANN, N. (1995): «La autopoiesis de los sistemas sociales», *Zona abierta* 70-71, 21-51.
- (1996): *La ciencia de la sociedad*, trad. S. Pappe, B. Erker y L.F. Segura, México D.F: Universidad Iberoamericana A.C.
- (2007): «Riesgo y peligro», en J. M. Beriáin y M. Aguiluz (coord.), *Las contradicciones culturales de la modernidad*, Rubí (Barcelona): Anthropos.
- SAN MARTÍN, D. (2006): «Retórica y gobierno del riesgo. La construcción de la seguridad en la sociedad (neoliberal) del riesgo» en M^a J. Bernuz Benítez y A. I. Pérez Cepeda, *La tensión entre libertad y seguridad. Una aproximación socio-jurídica*, Logroño: Universidad de La Rioja, 71-105.
- SUSÍN, R. (2006): «La revalorización del miedo como instrumento de regulación social. De la inseguridad y otras miserias» en M^a J. Bernuz Benítez y A. I. Pérez Cepeda, *La tensión entre libertad y seguridad. Una aproximación socio-jurídica*, Logroño: Universidad de La Rioja, 123-158.
- WEBER, M. (1992): «Para una sociología de la prensa», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 57, 251-259.



LOS PÁJAROS

TÍTULO ORIGINAL: The Birds

AÑO: 1963

NACIONALIDAD: Estados Unidos

DURACIÓN: 115 min.

DIRECCIÓN: Alfred Hitchcock

GUIÓN: Evan Hunter (sobre el relato de Daphne Du Maurier)

MÚSICA: Bernard Herrmann

FOTOGRAFÍA: Robert Burks

INTÉRPRETES: Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies

PRODUCTORA: Universal Pictures