



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“TO CALL MYSELF BELOVED”:
ENCUENTROS INTERTEXTUALES ENTRE *BIRDMAN* Y “WHAT
WE TALK ABOUT WHEN WE TALK ABOUT LOVE”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

ALEJANDRO LÓPEZ GOVEA

ASESORA:

DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“To call myself beloved”: Encuentros intertextuales entre *Birdman* y “What We Talk about When We Talk about Love”

Menú del día

Coctel de bienvenida: invitación introductoria.....	3
I.-Entrada: La relación parásito-anfitrión y sus implicaciones.....	8
II.-Entremés: La adaptación teatral de “What We Talk about When We Talk about Love” en <i>Birdman</i>	17
III.-Platillo principal: Carver como alusión indirecta en <i>Birdman</i>	29
Postre: sobremesa y conclusiones nocturnas.....	48
Lista de invitados.....	54

Coctel de bienvenida: una introducción

-And did you get what you wanted from this life, even so?

-I did.

-And what did you want?

-To call myself beloved, to feel myself beloved on the earth.

Raymond Carver, "Late Fragment"

Esta tesina comienza igual que *Birdman* (2014): luego de los créditos obligatorios iniciales aparece un epígrafe. La inclusión de uno de los poemas de Raymond Carver, apenas segundos después de iniciada la proyección, liga irremediamente *Birdman* con el autor estadounidense. Antes de leer el nombre del director Alejandro González Iñárritu o de observar a Riggan Thomson (Michael Keaton) en escena, Carver aparece en pantalla a través de su escritura. La cita, desde luego, presenta el tema del amor y lo postula como el objetivo último de una voz poética pero, a la vez, el tiempo verbal pasado de las preguntas nos remite a la finitud humana, a la muerte, ya sea próxima o alcanzada. Asimismo, en el filme cada letra aparece de un color rojizo sobre un fondo negro y es acompañada por un golpe de tambor; el sonido de las percusiones (precisamente ligadas al verbo "percutir" o "golpear") en conjunción con el color rojo evoca en los créditos un aura de violencia. Un poco más tarde, cuando el título *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* gana control sobre la pantalla, las letras rojas con los nombres de los actores principales se desvanecen una a una con los golpes de la batería, dejando al final únicamente la palabra "AMOR" cayendo en diagonal (en español, como un guiño a la lengua materna del director). En unos pocos segundos, amor y violencia, los temas a tratar en el filme, se ven reflejados sutilmente en el fragmento de Carver.

A medida que avanza la película, la relación Iñárritu-Carver se vuelve uno de los

ejes centrales de la obra fílmica. Riggan Thomson (protagonista del filme y actor en caída) adapta el cuento de Carver “What We Talk about When We Talk about Love” al teatro. En varias ocasiones, la película hace énfasis en dicha puesta en escena, mostrándose casi en su totalidad e incluyendo muchos de los diálogos del cuento. Esta inclusión del cuento carveriano en el filme de Iñárritu no es, por supuesto, gratuita. La aparición de un texto en otro, reconocido por el espectador/lector, abre un diálogo entre ambos textos, que si bien a veces puede ser breve, muchas otras llevará a hallar relaciones temáticas, estructurales, estilísticas o dramáticas importantes.

El filme de Iñárritu conversa con una gran cantidad de textos. Por dar algunos ejemplos, el nombre del personaje Birdman hace referencia a la serie animada de los años sesenta producida por Hannah-Barbera, en la que Raymond Randall defiende a los Estados Unidos bajo el pseudónimo de Birdman con los poderes que absorbe del Sol (volar y lanzar rayos solares). Curiosamente, varias veces en el filme también se equipara a Birdman con Ícaro, personaje de la mitología griega cuyas alas de cera se derriten al acercarse demasiado al Sol. Hay una clara contradicción aquí: si el Birdman de Iñárritu adquiere características tanto de su homólogo animado de la década de los sesenta como de Ícaro, las características de ambos personajes colisionan. El sol que da fuerza a uno es la caída del otro, y esta oposición se concentra en Riggan Thomson, a quien la fama le otorga poder pero también representa su caída.

Aunque valdría la pena ahondar en éste y otros encuentros transtextuales, he decidido dejarlos de lado para centrarme en la relación Iñárritu-Carver, que es mucho más relevante para el filme tanto en sus construcciones formales (como veremos en el capítulo 3) como en su aportación temática y dramática. Por supuesto, la elección de Riggan Thomson de adaptar “What We Talk about” de Carver ya sugiere una afinidad entre los

personajes del cuento y el protagonista de Iñárritu. Por otra parte, la puesta en escena del cuento de Carver funciona como motivación del personaje. Sin embargo, lo que muchas críticas (periodísticas en su mayoría) pasan por alto es que, fuera de esta adaptación intradiegética, “What We Talk about” también funciona como hipotexto (obra fuente, según Genette) de *Birdman* (hipertexto u obra derivada).

En su ensayo “De qué hablamos cuando hablamos de *Birdman*” José Bernardo San Juan aborda este punto. Para el autor español el filme de Iñárritu es una “adaptación *sui generis* del relato carveriano” (1). No obstante, aunque sus niveles de “fidelidad” al texto pueden variar grandemente, una adaptación siempre es anunciada y *Birdman* pareciera tratar de ocultar su apropiación de temas y personajes en el subtexto, detrás de la inclusión explícita de los mismos personajes robados. Quizá un nombre más apropiado para lo que hace Iñárritu con el texto de Carver sería el de “parodia”, es decir, una obra en la que se repite un discurso tomado de otra y “the hypertext directly transforms the hypotext in a playful way” (Dentith 12). Esto es similar a lo que hace *Birdman*, no sólo por su uso constante de ironía (que le aporta ese tono juguetón a la obra) sino por la reelaboración de los temas y motivos del relato, que abordaré a profundidad en el capítulo 3. No obstante, el propósito de mi tesina no es etiquetar la obra de Iñárritu ni hacerla entrar dentro de alguna de categoría específica, sino poner sobre la mesa aquello que críticos y académicos han pasado por alto o han fracasado en explicar:¹ el carácter hipertextual de *Birdman* y su relación con el cuento de Carver, el cual sirve como hipotexto para la película.

Pero la noción de adaptación no debería ser dejada totalmente de lado. El fenómeno

¹ El ensayo de San Juan no logra demostrar el alcance e importancia de la relación entre filme y cuento. Los argumentos del ensayista son de una vaguedad peligrosa y a ratos hasta contradictorios, por lo que las relaciones entre los personajes y los temas de ambas obras nunca quedan del todo claras. Por otra parte, nunca se aborda el tema del medio (una obra literaria y otra audiovisual), que sería de vital importancia en un estudio sobre adaptación.

adaptativo es parte esencial de la película, pero como actividad intradiegética realizada por Riggan. La decisión creativa de mostrarnos el proceso de resignificación que sufre el cuento de Carver en *Birdman* crea un discurso sobre el acto mismo de adaptación. Es significativo que, si Riggan trata de validarse a sí mismo como artista, lo haga a través de la apropiación de un texto ajeno. La película muestra el acto adaptativo de Riggan como un proceso que también conlleva su buen grado de interpretación y recreación (que analizo en el segundo capítulo); como explica Linda Hutcheon, “the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective. For every aggressive appropriator outed by a political opponent, there is a patient salvager” (8). Empero, en *Birdman*, los personajes ajenos al proceso de adaptación no dejan de verlo como un acto “parasitario”. En un nivel extradiegético, la apropiación de los temas de Carver por parte de Iñárritu también puede ser vista de este modo.

Pareciera ser que tanto Iñárritu como Riggan se alimentan de Carver, aferrándose a él y sacando provecho de lo que Carver trae a la mesa sin dar nada a cambio. ¿Cuál es, entonces, la naturaleza de la relación entre la obra fílmica y la obra textual? ¿Qué comparten? ¿En qué difieren? ¿Es *Birdman* simplemente un parásito de Carver? La respuesta a estas preguntas no es tan sencilla como pudiera parecer, por lo que esta tesina analiza las relaciones transtextuales que se dan entre ambas obras con el propósito de resaltar la complejidad de una relación etiquetada, a la ligera, de “parasitaria” o de “adaptación”.

Así, extendiendo la invitación al banquete intertextual de esta noche. En el capítulo uno (Entrada) abordo el fenómeno del parasitismo y trato de comentar y cuestionar las connotaciones negativas asociadas al término “parásito”, tomando como punto de partida el

texto “The Critic as Host” de J. Hillis Miller, quien expone que en la relación parasitaria los bordes entre parásito y anfitrión son difusos. Posteriormente, apoyo dicha noción al demostrar las pérdidas y ganancias sufridas tanto por *Birdman* como por “What We Talk about” en sus diferentes encuentros transtextuales, estos últimos definidos por la teoría de Gérard Genette. En el segundo capítulo (Entremés)² me dedico a comentar el fenómeno de la adaptación ocurrido intradiegeticamente y establezco la importancia de la aparición de Carver como cita extendida (o alusión directa) dentro de *Birdman*. El tercer capítulo (Platillo principal) busca comentar la relación entre ambas obras dada no ya explícita sino implícitamente, en forma de alusión indirecta. Analizo en primer lugar sus características formales, en especial el carácter conversacional del cuento de Carver y el uso del plano-secuencia en la película de Iñárritu; posteriormente, discuto la construcción temática de las obras, basándome principalmente en sus figuras actorales y las características que comparten.

Dicho esto, los invito a tomar sus asientos y a formar parte del coloquio que siempre surge cuando dos o más huéspedes se reúnen a comer alrededor de una mesa, ya que cada uno tiene un discurso distinto y, como diría el Lazarillo de Tormes, no hay obra, por más mala que sea, que no tenga algo de bueno. Todos los textos aquí presentes poseen (espero) alguna utilidad discursiva, aunque sea simplemente la de provocar una reacción que haga levantar otras voces en protesta.

De este modo, queda inaugurado el convite. Espero que el festín sea de su agrado.

² Aunque en la cultura culinaria el entremés, según el diccionario de la RAE, suele tomarse antes de la comida, me he tomado la libertad de moverlo de lugar para jugar con su acepción teatral. El entremés es también una “pieza teatral de carácter cómico ... que se representaba en el entreacto de una comedia” y por lo tanto, en el segundo capítulo analizo la adaptación teatral del cuento de Carver dentro de *Birdman* y que justamente parece “interrumpir” la trama del filme, al mismo tiempo que forma parte de ella.

I.-Entrada: La relación parásito-anfitrión y sus implicaciones

A parasite is (1) “Any organism that grows, feeds, and is sheltered on or in a different organism while contributing nothing to the survival of its host”; (2) “A person who habitually takes advantage of the generosity of others without making any useful return.” To call a kind of criticism “parasitical” is, in either case, strong language.

J. Hillis Miller. “The Critic as Host”

Cuando una obra utiliza otra en su discurso podría decirse a la ligera que la obra nueva se alimenta de la primera, dándose así una relación de parasitismo entre ambas. Sin embargo, las relaciones entre obras “han de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado” (Wellek y Warren en Pantini 221). La cita hallada en Pantini ayuda a explicar que el término “parásito”, presentado en el epígrafe en sus connotaciones negativas, no se refiere a una relación unidireccional en la que una obra se alimenta de otra sin dar nada a cambio. En las relaciones transtextuales entre el filme *Birdman* de Alejandro González Iñárritu y el cuento “What We Talk about When We Talk about Love” de Raymond Carver la dicotomía “parásito”/“anfitrión” adquiere bordes difusos y no plenamente identificables, tal como la presenta Hillis Miller en su ensayo “The Critic as Host”, por lo que el presente capítulo busca describir y explorar el fenómeno parasitario hallado en esa relación. Para expandir mi análisis utilizo la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette ya que, al hablar de parasitismo, estamos hablando también del encuentro entre dos o más obras.

Me parece menester comenzar explicando lo obvio. *Birdman* no es una adaptación como tal del cuento carveriano, aunque dentro de la diégesis de *Birdman* sí aparezca esta

adaptación. A grandes rasgos, el cuento de Carver trata sobre dos parejas (Mel McGinnis y Terri; Nick y Laura) sentadas en una mesa teniendo una discusión sobre el amor. Esta conversación abarca tópicos como la violencia, el odio y la familia. El cuento está construido principalmente por diálogos entre los personajes y el escenario se dibuja gracias a las breves pero precisas descripciones del narrador intradieético, Nick. No es gratuito que Carver haya tomado el título de este cuento para bautizar su libro, ya que todos los cuentos de la colección hablan, en cierto nivel, sobre el amor, aunque no precisamente de una manera esperanzadora. Los relatos del libro tratan, entre otras cosas, sobre violencia intrafamiliar, desintegración del hogar y alcoholismo. En efecto, hablan de fenómenos que se dan al interior de la familia nuclear, muchas veces utilizada como símbolo del amor ideal. El cuento “What We Talk about” toma todos estos motivos (la pareja reciente, el antiguo amante, la botella de alcohol vaciándose, el contacto físico) y los sitúa alrededor de una reunión amistosa, aparentemente tranquila.

Por otra parte, *Birdman* cuenta la historia de Riggan Thomson, un viejo actor de Hollywood que tratará de re-consagrarse como actor/artista mediante la adaptación al teatro del cuento de Carver. En el proceso de esta puesta en escena, se muestran las relaciones entre Riggan y el resto de los personajes, conformados por elenco, producción y familia. El cuento de Carver, al estar inscrito irrevocablemente dentro de la trama del filme, se vuelve parte esencial de ésta. Por otra parte, *Birdman* se alimenta de “What We Talk about” al citarlo y al reelaborar y reutilizar varios de sus temas y motivos. A esto me refería cuando decía que la dicotomía entre “parásito” y “anfitrión” se vuelve difusa. ¿Quién es la presencia extraña? ¿Quién se alimenta de quién?

El ensayo de J. Hillis Miller titulado “The Critic as Host” muestra que las relaciones de este tipo son más complejas de lo que parecen. Siguiendo el pensamiento del crítico

estadounidense, el término “parásito” significaba en un principio “a fellow guest, someone sharing the food with you, there with you beside the grain” (442). Así, las dos obras analizadas aquí se alimentan de los mismos temas (amor y familia) y por lo tanto “comparten la comida” entre sí. Sin embargo, apunta Miller, más tarde el término adquiriría una connotación negativa: “any organism that grows, feeds, and is sheltered on or in a different organism while contributing nothing to the survival of its host” (442). Aquí, el anfitrión se convierte en víctima en tanto que es ambos: comensal y comida. Esta segunda definición introduce el verbo “to shelter”, que implica una noción de lugar propio (que Miller llama “hogar”) compartido a un extranjero, a alguien ajeno. En esta línea de pensamiento, los límites entre invitado y anfitrión se vuelven difusos, pues se crea, según Miller, “[a] membrane which divides inside from outside and yet joins them in a hymeneal bond, or allows an osmotic mixing, making the strangers friends, the distant near, the dissimilar similar, the *Unheimlich heimlich*, the homely homey, without for all its closeness and similarity, ceasing to be strange, distant, dissimilar” (443). La existencia de esta membrana nos transporta a la pregunta antes planteada: ¿quién, en un texto, es el parásito-victimario y quién es el anfitrión-víctima? Miller defiende que, en las relaciones transtextuales³, el parásito es tanto invitado como anfitrión.⁴ La membrana expuesta por Miller se vuelve tan delgada que es difícil ubicarla. Más que una relación unilateral, se da un intercambio: el parásito es extranjero al mismo tiempo que acepta la presencia del anfitrión y comparte de su propia comida.

³ Miller no utiliza en ningún momento el término “transtextualidad”; sin embargo, al hablar de la crítica como comentario claramente se está refiriendo a lo que Genette denominaría “metatextualidad”, que explicaré más adelante.

⁴ En el español, la palabra “huésped” expresa el derrumbe de ésta dicotomía, puesto que significa al mismo tiempo una “persona alojada en casa ajena” y “persona que hospeda en su casa a otra”, según el Diccionario de la RAE. Sin embargo, en biología, el término “huésped” adquiere nuevamente un significado excluyente, pues se define como: “vegetal o animal en cuyo cuerpo se aloja un parásito” haciendo una distinción entre el parásito y su anfitrión.

Para tratar de elaborar más a fondo este último punto, recurriré a Gérard Genette y a su libro *Palimpsestos* (1989). Genette explica que la transtextualidad (o “transcendencia textual del texto”) es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9) y define cinco tipos: intertextualidad, paratextualidad, architextualidad, metatextualidad e hipertextualidad. Es por ello que decía al inicio que toda relación transtextual implica el parasitismo: todo texto que entra en relación con otro lo incluye directa o indirectamente, lo invita a comer con él, lo vuelve extranjero al sacarlo de su lugar de origen para insertarlo en su propia casa. En el caso de *Birdman*, no podemos hablar únicamente de un tipo de relación con el cuento de Carver, sino de una multiplicidad de relaciones que se dan en distintos niveles.

En *Birdman* hallamos los cinco tipos de relaciones con el cuento de Carver arriba mencionadas, aunque algunas son más notorias que otras.⁵ En primer lugar, la intertextualidad es evidente en la adaptación al teatro que se hace intradiegeticamente. Genette explica que “la intertextualidad, de manera restrictiva, [es] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). La obra de teatro dentro del filme es una cita extendida, en la que nos es explícito que lo que se está diciendo fue escrito por Carver (sin tomar en cuenta aún la apropiación y transfiguración realizada por el adaptador, que explicaré más adelante). El espectador de la película sabe todo el tiempo que aquello que los actores intradiegticos están diciendo o haciendo fue tomado del cuento de Carver, incluso aunque no lo conozca, puesto que la adaptación es anunciada en el filme mismo.

⁵ De hecho, no solamente con el cuento de Carver, pero siendo nuestro objeto de estudio, es mejor centrarnos únicamente en él. Se dan, en efecto, relaciones transtextuales con el teatro isabelino (*Macbeth* de Shakespeare), la mitología griega (Ícaro), la cultura popular contemporánea (*The Avengers*, *Spiderman*, *Transformers*), entre otros.

Aquí, además del parásito y el anfitrión, entra en juego un tercer agente: el lector (o espectador, dependiendo del medio). Es claro que los primeros dos son dados por el texto, pero sin un lector que identifique uno de ellos como intruso, la sensación de lo extranjero no existe. Pimentel elabora un poco sobre el papel del lector en la relación transtextual: “La intertextualidad es una forma de producción textual virtual que depende totalmente de la lectura para existir. Sin un lector competente, la dimensión intertextual queda desactivada y toda la significación en ella contenida se pierde irremediabilmente” (*Relato* 181). Al mismo tiempo, este intercambio del que hablábamos ocurre en el lector: puesto que la obra original ya está fijada en cierto modo, no puede ser alterada formalmente por la obra nueva; sin embargo, “la alusión incorporada al texto leído es una invitación a ‘reinterpretar’ la significación del otro texto a la luz de la propuesta por éste; al mismo tiempo, la presencia del otro texto modifica la significación del texto leído” (*Relato* 181). Es decir, la obra original es presentada bajo una nueva luz y contexto por la obra nueva, lo que permite (y obliga) al lector a reinterpretar ese primer texto en términos del segundo.

Por otra parte, el epígrafe de *Birdman* proviene de un poema de Carver llamado “Late Fragment”. Este epígrafe forma parte de lo que Genette llama el paratexto de la obra, es decir, todo aquello que rodea el texto, “señales accesorias, autógrafas o alógrafas que procuran un entorno al texto” (11). He explicado brevemente en la introducción cómo dicho poema establece una relación temática entre ambas obras; del mismo modo, en la pantalla del título aparece la palabra “amor” escrita en letras rojas, color que usualmente significa tanto pasión como violencia. Estas dos ideas abstractas del amor y la violencia son los ejes temáticos de ambos textos.

La relación architextual parece ser en este caso la más sutil de todas. Genette la define como paratextual en el sentido de que es la relación que tienen los textos con otros

textos del mismo género aunque este último no siempre está declarado por la obra misma, por lo que la filiación genérica es establecida por los paratextos (13). Genéricamente, lo único que tienen en común *Birdman* y el cuento de Carver es aquello que Gabriel Baltodano encontraría como similitud entre la mayor parte del cine y de la literatura: el aspecto narrativo (Baltodano 2). Ambas obras pertenecen al supragénero narrativo y por ende comparten ciertas características, que, sin embargo, son muy generales para considerarse realmente: ambas presentan una sucesión de eventos que giran en torno a personajes. No obstante, cada una utiliza medios distintos para presentar la trama: uno audiovisual y el otro literario. De este modo, la relación architextual entre ambos objetos de estudio es más bien floja y de carácter muy general.

En cuanto a la relación metatextual, es definida por Genette como “la relación (generalmente denominada ‘comentario’) que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13).⁶ En otras palabras, la metatextualidad define un texto que comenta otro texto. Tomando la adaptación primero como una interpretación y luego como una reelaboración, hallamos que todo acto adaptativo representa un comentario sobre el texto adaptado. Entonces, al incluir en su diégesis el acto adaptativo del cuento de Carver, *Birdman* lo comenta (lo cual discuto en el segundo capítulo de esta tesina). De un modo similar, la reelaboración que hace Iñárritu de los temas y estructuras de Carver a un nivel extradiegético, y que podría ser denominado

⁶ La crítica literaria también utiliza el término “metatextual” para referirse a un texto que es consciente de sí mismo, ya sea comentándose a sí mismo o poniendo en evidencia los procesos que resultaron en el texto. *Birdman* es metatextual en ambos sentidos. Sirve como comentario para otros textos, pero también se comenta a sí mismo, como cuando el personaje Birdman le echa en cara a Riggan, mientras mira directamente a la cámara, como hablándole también al público: “That’s what I’m talking about! Bones rattling! Big, loud, fast! Look at *these* people, at their eyes... they’re all sparkling. They love this shit. They love blood. They love action. Not *this* talky, depressing, philosophical bullshit” (*Birdman* 1:29:40, las cursivas son mías). Cabe aclarar aquí que cuando hablo de la metatextualidad de una obra me refiero a la definición de Genette en la que un texto sirve como comentario de otro y no a la segunda.

como un proceso paródico, también sirve como comentario al texto, como explica David Pruneda al hablar sobre la parodia: “el cruzamiento de dos lenguajes, el lenguaje parodiado y el que parodia, da como resultado un diálogo entre las ideologías e intenciones contenidas en ambos discursos” (4). El hecho de que *Birdman* funcione como comentario del cuento de Carver lo convierte, a su vez, en un metatexto de este último, nutriendo así el imaginario carveriano.

Por último, pero no por ello menos importante, Genette define la hipertextualidad como “toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). Para Genette, el hipertexto se deriva de un texto ya existente, sin el cual el primero no podría existir. Genette explica dos tipos de transformaciones: la transformación simple (que consiste en transponer la acción de una obra a otro contexto)⁷ y la imitación, que

es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues –para decirlo de una manera muy breve– exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica (llamémosla épica) extraído de esa performance singular que es *La Odisea* (y eventualmente de algunas otras) y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas. (15)

Puesto que *Birdman* no sólo transporta la acción del cuento de Carver a la obra de teatro, sino que además imita los temas y motivos del relato por medio de los personajes, el filme es doblemente hipertextual con respecto a “What We Talk about”: por una parte, la cita extendida hallada en la adaptación intradiegética del texto en el filme y, por otra, la alusión indirecta al cuento de Carver en el resto del filme, puesto que el cuento se convierte en ese “performance singular” y *Birdman* en la “performance mimética”.

⁷ A este tipo de transformación pertenecería la adaptación, me parece. Aunque cabe destacar que en *Birdman*, la adaptación del cuento de Carver se da además a un nivel intermedial doblemente resignificado. Es decir, el espectador mira a través de una pantalla (que muestra acciones encuadradas por una cámara) la adaptación hecha intradiegéticamente. Podría decirse que se da una especie de *mise en abyme* intermedial.

Como puede verse al aplicar la teoría transtextual de Genette, la relación entre ambas obras es bastante compleja y se da en más de un nivel. Al reconocerse la inclusión de “What We Talk about” en la trama de *Birdman* se activa la competencia transtextual del lector y se puede identificar la intertextualidad en la adaptación intradiegética del cuento al teatro; la paratextualidad en el epígrafe carveriano que introduce los temas compartidos entre filme y relato; la architextualidad en el carácter narrativo, la metatextualidad en el comentario que hace *Birdman* a través de la adaptación y la parodia (reelaboración) de “What We Talk about”; y la hipertextualidad en la transformación a que es sometida el cuento de Carver al insertarse en la película de Iñárritu. Aunque algunas relaciones son más significativas y evidentes que otras, la teoría transtextual demuestra las palabras de Miller cuando dice que “to call a kind of criticism ‘parasitical’ is, in either case, strong language” (442), sobre todo cuando no se toma en cuenta el potencial crítico que habilita este diálogo orgánico entre obras.

En conclusión, ambas obras se vuelven parásitas (comensal) y anfitrionas (alimento) a la vez. La relación es recíproca. El cuento de Carver se halla injertado dentro de la obra fílmica, que le ofrece un nicho donde descansar. El relato se alimenta del filme en tanto que éste trae de vuelta a la luz la figura de Carver (si es que efectivamente se vio opacada) y reaviva los temas de “What We Talk about”, reelaborando algunos de sus motivos (como veremos en el tercer capítulo). De este modo, *Birdman* ayuda a mantener vigentes los temas y acciones hallados en el cuento, alimentando así su hipotexto. Pero el hecho de que tenga un hipotexto convierte al hipertexto también en un parásito. Dice Miller que “the new [text] both needs the old texts and must destroy them. It is both parasitical on them, feeding ungraciously on their substance, and at the same time it is the sinister host which unmans them by inviting them into its home” (447). De este modo, *Birdman* es a la vez anfitrión y

parásito de Carver. En los siguientes dos capítulos buscaré demostrar cómo *Birdman* vuelve el cuento de Carver parte de sí mismo, tanto en forma de cita alargada (mediante la adaptación intradiegética) como de alusión indirecta (mediante la apropiación de temas y motivos reelaborados a su conveniencia y destruyendo lo que de la vieja obra había en ellos).

II. Entremés: La adaptación teatral de “What We Talk about When We Talk about Love” en *Birdman*

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
William Shakespeare, *Macbeth*

Mencioné anteriormente que “What We Talk about” de Carver está presente en *Birdman* de dos formas: primero, como cita extendida (explícita) y segundo como alusión indirecta (implícita, en la que el cuento funciona como el hipotexto de *Birdman*, fenómeno que analizo en el tercer capítulo de esta tesina). Como explica Pimentel, “en la forma directa de la relación intertextual, el grado de presencia más concreto es la cita puntual, con referencias precisas al texto del que proviene; un grado más abstracto se observaría en la paráfrasis y toda forma de asimilación del texto citado al texto anfitrión” (“Tematología” 224). La diferencia entre la cita o la paráfrasis y la alusión indirecta radica precisamente en el carácter anunciado de las primeras dos: mientras que la cita y la paráfrasis suelen declarar su origen (lo que obvia la intrusión de un texto extranjero sin necesidad de que el lector haya tenido un encuentro previo con él), la alusión radica mayormente en la capacidad del lector para identificarlo a pesar de no ser declarado textualmente. “What We Talk about” de Raymond Carver aparece en forma de adaptación al teatro, llevada a cabo intradiegeticamente por Riggan Thomson, protagonista del *Birdman* de Iñárritu. Hutcheon explica que “an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work

or works” (7). En tanto que la adaptación suele ser anunciada entonces se vuelve una especie de cita o paráfrasis extendida de una obra completa.

Quizá sea por esto que el término “adaptación” suele ser visto en términos despectivos y muchas veces tomado como una forma parasitaria, que se alimenta descaradamente de una obra fuente para existir. La adaptación en *Birdman* es otro tema importante. La inserción de la obra de Carver como objeto de adaptación de Riggan funciona para hacer un comentario sobre el acto adaptativo no como un parasitismo cínico, sino como un acto de creación e interpretación (Hutcheon 8) que implica una reutilización deliberada del material y que, al mismo tiempo, sugiere conexiones temáticas entre ambas obras. En este capítulo analizo la adaptación de “What We Talk about” hecha por Riggan Thomson, con el propósito de señalar la importancia de la adaptación en la construcción temática y actoral de la película, a través de una comparación entre el cuento original y la adaptación teatral, haciendo énfasis en los procesos de reducción, ampliación e invención que sufre el cuento en la diégesis del filme.

El proceso adaptativo (para Hutcheon consistente en “*reinterpretation*” y “*recreation*” o “*appropriation*” y “*salvaging*” [8]) realizado por Riggan se hace evidente a lo largo del filme y funciona para construir al protagonista y enfatizar sus relaciones con los demás personajes. Al mismo tiempo, a dicha adaptación (de texto a teatro) se le agrega todavía otro nivel de resignificación: el del teatro al cine. Como explica Hutcheon: “because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images)” (16). En el caso de *Birdman* se puede decir, entonces, que el cuento sufre dos instancias simultáneas de re-mediación y, por lo tanto, de resignificación: en primer lugar, la adaptación que Riggan hace de la obra textual de Carver

al teatro (funcionando como obra performativa) y, ulteriormente, los procesos fílmicos de la *mise en scène* (la disposición deliberada de objetos, personas y paisajes que serán filmados y que también es performativa) y la *mise en cadre* (todo aquello que entra intencionalmente en el cuadro en determinado momento) realizados por Iñárritu en el que ciertas instancias y elementos de la obra teatral son mostrados deliberadamente al espectador del filme por la cámara.⁸

Riggan Thomson utiliza el cuento de Carver para crear algo nuevo, de acuerdo a sus ideales no sólo narrativos sino estéticos. De este modo, el actor se convierte en intérprete y (re)creador de la obra de Carver. Como explica Hutcheon, el acto adaptativo es “a process of appropriation, of taking possession of another’s story, and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents. Therefore, adapters are first interpreters and then creators” (18) y esto es lo que hace Riggan: sintetiza diálogos, expande escenas y añade elementos totalmente nuevos. Pero la obra no nos aparece completa sino que se presenta en secuencias que muestran fragmentos de las puestas en escena, en su mayoría ensayos y preestrenos que se repiten en distintas ocasiones y con variaciones, confiriéndole así a la adaptación teatral un carácter mudable (no fijo, al ser una obra de teatro en proceso)⁹ y sinecdóquico (los segmentos mostrados en pantalla sugieren la totalidad de la

⁸ Se podría argumentar que sólo hay una adaptación, la del cuento al teatro y que simplemente somos espectadores de ella mediante el cine. No obstante, hay que recordar los aspectos formales cinematográficos de *Birdman*, que en ningún momento nos muestran la puesta en escena desde los ojos del espectador, sino que la cámara sigue a Riggan o a Shiner por el escenario, varias veces con la audiencia de fondo. Hutcheon explica que “the camera limits what we can see, eliminating the action on the periphery that might have caught our attention when watching a play on stage” (43). De este modo, la cámara en *Birdman* funciona (entre muchas otras cosas) para enfatizar o suprimir ciertas acciones o personajes en un momento dado, guiando nuestra atención hacia lo que el director quiere mostrar o expresar.

⁹ Además, el carácter performativo del teatro hace que cada presentación sea distinta de la otra como bien lo expone el filme. La puesta en escena de una obra puede variar según el director, actores, momento o espacio de su adaptación. En contraste, el acto performativo del cine se “fija” en el tiempo gracias a la cámara, por lo que su reproducción fiel es posible sin importar el momento o espacio. Por otra parte, con la salida del DVD, que permite el acceso a escenas extra o eliminadas, así como con las distintas versiones del director de una película, se posibilita una nueva narración ya no fija del todo, sino mudable también. Un ejemplo popular de

obra, aunque ésta no aparezca completa). De entre los fragmentos mostrados hay tres principales que dan una idea general del proceso adaptativo de Riggan: la escena de la cocina (reducción), los soliloquios (invención) y la escena del motel (ampliación).

En primer lugar, la escena de la cocina en *Birdman* es una versión resumida del cuento (con las cuatro parejas alrededor de la mesa, tomando ginebra y hablando sobre el amor), pero en la que se suprimen y adaptan innumerables diálogos. Por ejemplo, en el cuento de Carver la historia de los ancianos en el hospital (contada por Mel y no por Nick, como en el filme) se ve interrumpida varias veces por digresiones (cinturones de seguridad, caballeros en armadura, restaurantes [Carver 146-151]), mientras que en el filme de Iñárritu todas estas digresiones son inexistentes y la historia se cuenta de principio a fin, sin interrupciones.

La escena de la cocina, entonces, sirve para establecer los temas de Carver (amor y violencia) desde el inicio del filme y los enfatiza durante toda la obra, abriendo el diálogo entre la obra primigenia y el filme que la acoge. De hecho, la primera frase de Carver que escuchamos es la de Lesley-Terri (Naomi Watts) diciendo:¹⁰ “And he was yelling I love you, I love you, you bitch!” (*Birdman* 4:26). La frase, tomada casi puntualmente del cuento de Carver, fusiona los temas de amor y violencia al yuxtaponer discursos violentos (“he was yelling”, “you bitch!”) con declaraciones de amor. Esta fusión de amor y violencia, como veremos más adelante, será expuesta a lo largo de todo *Birdman*, encarnada sobre todo en el personaje de Riggan.

esto es *Blade Runner* (1982), cuyas versiones posteriores aportaron material que permitían reinterpretar los eventos del filme.

¹⁰ Es decir, Lesley actuando como Terri. A partir de aquí, se utilizará esta conjunción para referirnos a un personaje de *Birdman* actuando como uno tomado del cuento de Carver.

Además del proceso de reducción que sufre el cuento de Carver, la obra teatral de Riggan hace cambios importantes en los personajes. Riggan le quita diálogos a Mel para otorgárselos a su personaje Nick. De este modo, es Nick el que se dice ser ignorante del amor (“we all should be ashamed when we talk like we know what we’re talking about when we talk about love” [22:00]), mientras que en Carver es Mel (“I mean, I don’t know anything, and I’m the first one to admit it” [145]). En ambas obras tanto Mel como Riggan poseen una falsa modestia que termina por enfatizar su soberbia, como bien lo explica el narrador al inicio del cuento de Carver: “My friend Mel McGinnis was talking. Mel McGinnis is a cardiologist, and sometimes that gives him the right” (140). De modo similar, el Mel de Carver está deprimido, como bien lo hace notar su esposa Terri:

“He’s depressed,” Terri said. “Mel, why don’t you take a pill?”

Mel shook his head. “I’ve taken everything there is.” (152)

En Carver, Mel es el personaje más desarrollado; se convierte en narrador delegado, robándole su papel a Nick; Mel es el que sufre, el que se dice ignorante sin creer serlo realmente, el que ha perdido a sus hijos y está atrapado entre el amor por ellos y el odio a su ex esposa. Pero Riggan toma este mismo desarrollo y se lo otorga a su propio personaje, dejando a Mel en un segundo plano. En *Birdman*, es Nick el que está deprimido (“In the days before Nick’s depression started to eat away at him he never knew I was pregnant and I never intended on telling him” [42:12], explica Laura [Andrea Riseborough] al público).¹¹ De esta manera, y puesto que Nick sólo aparece en la escena de la cocina, Riggan es capaz de mantener un papel protagónico durante toda la obra: primero como Nick (con características del Mel de Carver) y más tarde como Ed. Si Riggan quiere ser protagónico

¹¹ Curiosamente, es el Nick de Riggan y no Mel quien ha perdido a sus hijos, según esta breve mención de Laura. No sabemos nada más al respecto.

en su propia obra, debe robarse el escenario, y para hacerlo Nick debe convertirse en un parásito de Mel y alimentarse de algunos de sus diálogos, aunque sin devorarlo enteramente.

En la adaptación de Riggan, Mel funciona sobre todo como antagonista de Ed y se convierte en el obstáculo a vencer, puesto que se interpone entre Terri y su viejo amante. Por otra parte, durante el acto adaptativo los dos actores que encarnan a Mel (primero Ralph [Jeremy Shamos] y después Mike Shiner [Edward Norton]) también se interponen en el camino de Riggan. Entonces, el personaje de Mel, a pesar de ser un personaje pasivo (al que le pasan cosas, en lugar de hacer que las cosas sucedan) funciona para poner de manifiesto las relaciones de poder que se dan entre los personajes masculinos: tanto entre Ed y Mel, como entre Riggan y los actores de Mel.

Cuando Ralph-Mel cuenta la historia de Ed (“He used to carry this .22. We lived like fugitives then” [5:10]), Riggan detiene la escena para darle direcciones al mal actor sobre su interpretación de los diálogos de Carver: “Ralph, Ralph, Ralph, fugitives are scared, you know. Fugitives are on the run. How many times do we have to... can you give me more of that? You know, fear?” (5:20). Este diálogo coloca a Riggan en una posición de poder y le permite asumir su papel como director: detener a los actores, dar instrucciones, interpretar el texto de Carver y transportar las palabras escritas a acciones performativas. Además, hace evidente que el acto adaptativo también es un acto primero de interpretación y luego de creación, como explica Hutcheon cuando habla sobre el teatro: “the text of a play does not necessarily tell an actor about such matters as the gestures, expressions, and tones of voice to use in converting words on a page into a convincing performance” (39). Aunque Hutcheon esté hablando de la adaptación de un guion teatral a la puesta en escena, me parece que su argumento funciona de un modo similar aplicado al texto de Carver. El

narrador intradiegetico de “What We Talk about” tampoco ofrece muchas explicaciones sobre tono, gestos o expresiones de los personajes sino que el lector debe inferir esos elementos a partir de cada discurso, realizando un acto interpretativo constante. De este modo, Riggan, lector del cuento carveriano, impone su interpretación de éste al adaptarlo al teatro y, al mismo tiempo, pone en evidencia que un medio textual (como el cuento de Carver) carece muchas veces de marcas de intenciones en el habla y que el lector debe interpretarlas utilizando los elementos textuales ya existentes. La sobreactuación de Ralph, hace evidente que no es apto para el papel, para interpretar y recrear al personaje, y se convierte en un obstáculo para Riggan, por lo que se vuelve desechable.

En contraste, cuando Mike Shiner llega al teatro por primera vez, esta relación de poder entre el joven actor y el viejo se invierte en una escena copiada casi textualmente del cuento de Carver:

“Does that sound like love to you?”

“I’m the wrong person to ask,” I said. “I didn’t even know the man. I’ve only heard his name mentioned in passing. I wouldn’t know. You’d have to know the particulars. But I think what you’re saying is love is an absolute.”

Mel said, “The kind of love I’m talking about is... The kind of love I’m talking about, you don’t try to kill people.” (139)

En Carver, este diálogo funciona para establecer la idea de Mel de que el amor no debería ser violento. Sin embargo, es un diálogo que pone en conflicto acciones y discursos del mismo personaje. Por una parte, al expresar su opinión de manera casi inapelable, aquella aseveración anteriormente citada en la que niega saber algo sobre el amor se ve contradicha; además, poco después lo vemos violentando a Terri (al silenciarla y declarar frente a ella su amor por Laura) y teniendo deseos asesinos contra su ex esposa. En *Birdman*, la repetición ternaria del diálogo de Mel arriba citado sirve para hacer énfasis en

la aparente afinidad que siente Riggan por la idea de que el amor violento es una abominación. Sin embargo, al igual que a Mel, vemos actuar a Riggan en modo contrario a esto cuando niega el habla a su hija Sam (Emma Stone) (17:05), acepta haber tratado de matar a su ex esposa Sylvia (Amy Ryan) (30:55) o acepta haberle sido infiel mientras estaban en la misma casa (1:36:19). El discurso de ambos personajes entra en conflicto con los actos que realizan y, al mostrar y enfatizar este diálogo de Carver, se resalta la similitud entre Mel y Riggan.¹²

No obstante, es significativo que en un punto del primer ensayo con Shiner, éste detiene a Riggan para hacerle sugerencias sobre dicha escena:

“I’m the wrong person to ask”, he says, but what’s that? What’s the intention in that? Is he fed up with the subject? Is he changing it? Is he deflecting guilt over marriage? And here’s the thing... you have four lines after that that all say the same thing. “I didn’t even know the man”, “I only heard his name mentioned in passing”, “I wouldn’t know”, “you’d have to know the particulars”... and the particulars, I mean, it sounds like my grandmother. But, but, the point is, you don’t know the guy. We fucking get it. Make it work with one line. “I didn’t even know the man”, right? ... Can we just work on this? Tear it apart? So why don’t you just give me that same thing again, but cut it down. Try it... (14:59)

Shiner se convierte por un momento en el adaptador; interpreta y corta las frases de Carver y le hace sugerencias a Riggan sobre cómo actuar; toma control sobre la obra y sobre el acto adaptativo. Shiner no sólo monopoliza el diálogo sino también la cámara, que

¹² En este punto me parece necesario mencionar que, aunque este trabajo busca poner en tela de juicio ciertas oposiciones binarias como “parasito/anfitrión”, “original/copia” o “amor/violencia” presentes en ese “texto” que es la cultura, no es mi prioridad realizar un análisis deconstructivista de mis objetos de estudio, independientemente de que uno o dos de los autores citados puedan clasificarse como pertenecientes a dicha corriente crítica. Me queda claro que tanto *Birdman* como “What We Talk about” presentan contradicciones de significado (intencionales o no) que podrían analizarse con el fin de hallar esas “aporias o callejones sin salida del significado, donde los textos se meten en dificultades, se desarticulan y están a punto de contradecirse a sí mismos” (Eagleton 162). Sin embargo, puesto que no es el objetivo de mi tesina señalar estas desarticulaciones del discurso, pospondré dicho análisis indefinidamente o lo dejaré en manos de otros críticos más especializados.

abandona a Riggan para seguirlo a él. Como explica Robert Stam, “el cine está idealmente adaptado para mostrar las dinámicas sociales y personales que operan entre los interlocutores” (56) y, cinematográficamente, esta escena funciona a la perfección, ya que, si bien la cámara encuadra por un momento a Riggan y a Shiner en un mismo nivel mediante un plano de dos (o *two-shot*), después vuelve a centrarse en Shiner porque es la persona en control. La escena es, en cierto sentido, una inversión de la escena con Ralph: mientras que en la primera Riggan toma el poder, en la segunda lo pierde. Shiner se convierte en el obstáculo del actor y funciona como su antagonista durante el resto del filme.¹³

Hasta aquí sólo se ha puesto en evidencia la reducción e interpretación a la que es sometida el cuento de Carver; no obstante, también hay pasajes en *Birdman* que forman parte de la adaptación sin formar parte del cuento. Me refiero aquí a los monólogos de Lesley-Terri y Laura-Laura. Ambos personajes pueden verse hablando frente al público sobre sus relaciones con sus parejas. Mientras que la escena de Lesley-Terri es muy corta (sus únicas palabras audibles son “Mel and I had been together five years. And I don’t know how many times I’ve heard the words ‘I love you’. But it wasn’t until that night...” [1:10:00] y de allí la cámara la abandona para seguir a Riggan y a Laura), la escena de Laura-Laura es más extensa y, además, iterativa, pues se presenta en dos ocasiones, acompañada del siguiente monólogo:

In the days before Nick’s depression started to eat away at him he never knew I was pregnant and I never intended on telling him. I guess we make choices in life and we choose to live with them, or not. I didn’t want that baby. Not because I didn’t

¹³ Me refiero a Mike Shiner por su apellido la mayoría de las veces (en contraste con el resto de los personajes a quienes llamo regularmente por su nombre de pila) debido a las connotaciones del apellido-sustantivo “shiner”. El personaje de Edward Norton es poseedor de un “brillo” personal como actor y como figura pública que opaca a Riggan desde el primer momento en que comparten el escenario.

love Nick and not because I didn't love the idea of it... but just because I wasn't ready to love myself. There is a distance to it all now; a wistful distance, underscored by a gentle breeze, and the sound of birds, laughing at the whimsy of it all. (42:12)

Robert Stam explica que “la adaptación es un trabajo de reacentuación, donde una obra fuente es reinterpretada a través de nuevas retículas y discursos. Cada retícula, al revelar aspectos del texto fuente, también revela algo sobre los discursos del ambiente en el momento de la acentuación” (108). En el monólogo de Laura parece haber una sutil emancipación, puesto que la figura femenina justifica su decisión de negar su maternidad no a la luz de su relación con la figura masculina sino de la concepción de sí misma. De este modo, las escenas de las mujeres inventadas durante el acto adaptativo por Riggan sirven para darle voz a personajes que carecen de ella en el cuento, puesto que les es negada por los personajes masculinos: “‘just shut up for once in your life,’ Mel said very quietly” (Carver 146). Pareciera ser que el filme hace un sutil comentario sobre género (aunque no sea éste su tema principal) al tratar de dar una mayor profundidad a los personajes femeninos de la adaptación, poniendo así en evidencia la falta de énfasis que hay en éstos en el cuento de Carver y creando un contraste entre los discursos de género existentes en la época de Carver y la época de Iñárritu.¹⁴

Como vimos con el ejemplo anterior “not all adaptations involve simply cutting” (Hutcheon 19), pero mientras que las escenas de Lesley y Laura son inventadas, hay otra escena que más bien es una ampliación o extrapolación de una idea expuesta en el cuento de Carver: la escena del motel. Cabe destacar que el Ed de Carver es un personaje ausente: en el momento de la diégesis ya está muerto y sólo “aparece” mediante las narraciones de

¹⁴ No quiero decir con esto que Carver haya querido disminuir la figura de la mujer; más bien me parece que quería retratar una situación específica de los Estados Unidos de la segunda mitad del siglo veinte, donde la mujer es reprimida severamente.

Mel y Terri. Pero en el cuento jamás vemos a Ed yendo a buscar a los amantes a un motel y disparándose en la cabeza frente a ellos. Por el contrario, el Ed de Carver “shot himself in the mouth in his room” (141) y termina por morir más tarde en una cama de hospital sin salir del coma en que el disparo lo había dejado: “‘I was on the room with him when he died,’ Terri said. ‘He never came up out of it’” (142). Ed muere solo, sin saber que en sus últimos momentos su amada estaba a su lado. En cambio, el Ed de Riggan busca a Mel y a Terri y amenaza con matarlos en el motel y termina por suicidarse frente a ellos. Esta escena extrapolada del cuento de Carver es incrustada en un orden distinto al original: en “What We Talk about” la historia de Ed aparece al principio y es abandonada cerca de la mitad del cuento, pero en *Birdman* es insertada al final de la obra de teatro y del filme, por lo que funciona como clímax de ambas.

El arco narrativo del cuento carveriano parece ser un tanto anticlimático; mientras aumenta el estado de ebriedad de las parejas, también aumentan la violencia y la depresión, pero nunca estallan; al contrario, se ven acalladas por la noche, el silencio y la inactividad absoluta: “I could hear my heart beating. I could hear everyone’s heart. I could hear the human noise we sat there making, not one of us moving, not even when the room went dark” (154). En contraste, Riggan decide terminar su obra con la violencia en su punto más alto: con la interrupción de los amantes durante el acto amoroso, la amenaza de muerte (materializada en el arma y el puñetazo que Ed da a Mel) y el suicidio.

Este momento climático se refuerza por el sonido intradieгético de la adaptación. Stam explica que “dirigir... consiste en contextualizar las palabras no sólo a través de la actuación y la puesta en escena, sino también por medio de otras vías (música, ruido, materiales escritos)” (56) y el filme de Iñárritu contextualiza el clímax de las obras utilizando una falacia patética al introducir los sonidos de lluvia y truenos, reflejando con

ellos el estado de desesperación tanto de Ed como de Riggan (al estilo del *King Lear* de Shakespeare). En este punto, la diégesis de la obra de teatro (la historia de Ed y Terri) y la diégesis del filme (la historia de Riggan) se fusionan en un clímax tormentoso. La membrana himenéica que separa las obras se vuelve indistinguible. El Ed de Carver (aunque reinterpretado, recreado y extrapolado) y el Riggan de Iñárritu se vuelven uno mismo en ese momento del filme. La violencia construida a lo largo de la obra halla en este final climático (enfaticado por el uso del sonido de truenos y la cámara que hace un close-up de Riggan-Ed en estado de desesperación) la explosión que el cuento de Carver no ofrece, pero que una producción actual de Broadway/Hollywood exige.¹⁵

La inclusión de “What We Talk about” en forma de adaptación teatral funciona como un recurso argumental al otorgarle a Riggan un objetivo, pero además abre un diálogo entre el filme y el texto, poniendo a la luz aspectos del cuento y usándolo como excusa para exponer el acto adaptativo como un acto de interpretación y creación, en el que es necesario reducir, inventar o ampliar los elementos de la obra original. Por último, el cuento pone sobre la mesa de su anfitrión la temática del amor y la violencia. En el siguiente capítulo, veremos cómo el filme de Iñárritu se apropia de estos temas, los devora y los vuelve parte de su discurso.

¹⁵ El cuento de Carver no necesita un momento climático, sino al contrario: el silencio y la inactividad del final logran transmitir el vacío que los personajes sienten al saberse ignorantes del amor y mortales.

III.-Platillo principal: Carver como alusión indirecta en *Birdman*

Era aquel criado tan enamorado de su ama, a quien pocos días
antes había visto siendo víctima de negra melancolía y
luchando contra una secreta desesperación.
—¿Qué has hecho, desgraciado? —le preguntó al acercarse.
El preso miró a Werther sin despegar sus labios;
luego dijo fríamente:
—Ella no será de nadie, ni nadie será de ella.
Wolfgang von Goethe, *Werther*

Mencioné en el inicio de esta tesina que toda relación hipertextual (y por lo tanto intertextual) implica un fenómeno parasitario, aunque éste no sea de carácter negativo, sino que implica un intercambio entre las obras.¹⁶ El propósito de este capítulo es discutir el alojamiento del cuento en la obra fílmica, no ya como cita extendida (fenómeno analizado en el segundo capítulo) sino como alusión en distintos niveles, es decir, la relación hipertextual no establecida directamente, sino aquella en la que “las relaciones intertextuales entre ambos textos son sistemáticas y se extienden a la totalidad del texto” (Pimentel, “Tematología” 226), con el objetivo de demostrar cómo los personajes de *Birdman* son utilizados para reelaborar los temas de amor y violencia presentados en el cuento de Carver. Si bien el capítulo se centra principalmente en dicha reelaboración temática, comienzo discutiendo brevemente la teoría de Emilia Pantini sobre la intermedialidad y los encuentros entre las artes a nivel de estilo, estructura y temas para destacar los distintos niveles en los que *Birdman* se alimenta de Carver y viceversa.

¹⁶ No me he referido a la relación como simbiótica, en la que dos organismos dependen el uno del otro para sobrevivir, puesto que la obra de Carver puede leerse independientemente de su relación con *Birdman*, pero ésta última obra sí depende del cuento del estadounidense para su existencia, aunque sea simplemente porque el relato (y su reelaboración) forma parte esencial de la trama fílmica.

Es innegable que las artes (en este caso particular, el cine y la literatura) interactúan entre ellas de distintos modos y en distintos tiempos. Emilia Pantini defiende que estas interacciones pueden darse en una obra en tres distintos niveles: estilo, estructura y temas. Al hablar de estilo, la autora se refiere a las poéticas de las obras o “los programas y los propósitos estéticos” que surgen en un cierto periodo de tiempo y que distintas obras comparten (230), por ejemplo, el *horror vacui* de la época barroca manifestado en distintas obras tanto de arquitectura como de pintura, música o literatura. Pantini también explica que “un arte puede intentar imitar, a veces con éxito, los procedimientos constructivos de otro” (230); una obra de arte puede adaptar las estructuras o características formales de otro a su propio medio. Por último, la autora destaca la característica nomádica de los temas, motivos y mitos, que pueden aparecer en distintos medios artísticos (231), por ejemplo, el mito de Tristán e Isolda hallado en literatura, pintura, música y otras artes, o los temas de amor y violencia estudiados aquí tanto en literatura como en cine. Antes de entrar al análisis de estos dos temas, me parece menester iniciar destacando los otros dos encuentros intermediales hallados en las obras analizadas, puesto que, a pesar de que mi hipótesis está centrada en el parasitismo de estos temas a través de los personajes y su relación temática, es importante destacar que la hipertextualidad de la que hablo se extiende a otros aspectos de las obras.

Pimentel explica que “la relación hipertextual está basada en la estructura global propuesta por el hipotexto, que el hipertexto replica en mayor o menor grado” (“Tematología” 226) y entre *Birdman* y “What We Talk about” existen características estructurales que, si bien al tratarse de medios distintos no son expresamente iguales, son recíprocas en cuanto a que persiguen fines similares. Hablo aquí, por supuesto, de la

estructura dialógica (es decir, que está construida mayoritariamente a base de diálogos)¹⁷ del cuento de Carver y la presentación de las acciones de *Birdman* no en tomas que se yuxtaponen una con otra mediante un proceso de edición, sino en distintos planos-secuencia que se unen imperceptiblemente, dando la impresión de un único plano-secuencia largo.¹⁸ Tanto la estructura dialógica como el plano-secuencia crean el efecto de igualar el tiempo del discurso (literario y audiovisual) con el tiempo de la trama. Sobre el diálogo en la literatura, Pimentel explica que “ofrece —sin mediación alguna, como en el drama— no la narración de acontecimientos, sino acción en proceso” (*Relato* 88). En otras palabras, el diálogo en el cuento de Carver, al ser escasa la intromisión del narrador, se presenta como acción, la acción de interacción entre individuos mediante el habla. Por otra parte, el plano-secuencia sincroniza, según Carmen Peña-Ardid, “el tiempo diegético con el tiempo del relato (idéntico, a su vez, al tiempo de la percepción), expresando de este modo la duración real, ‘iconizando’ el tiempo” (198). Es así como los diálogos en Carver hallan en los planos-secuencia de *Birdman* una equivalencia formal.

¹⁷ Al ser una relación intertextual también sería pertinente para esta tesina el concepto de *dialogismo* desarrollado por Mijaíl Bajtín, en el que la inclusión de una obra en otra mediante diversos recursos intertextuales crea un diálogo entre dos obras, creando así una *polifonía* de discursos que pueden ser contrastantes o afines.

¹⁸ Los cortes existentes entre planos son imperceptibles gracias a distintas técnicas fílmicas que causan la sensación de acción interrumpida, por ejemplo un paneo que se queda fijo en el cielo durante unos segundos mientras cambia de día a noche (o viceversa), o el paneo de un lado a otro de la espalda de un personaje que crea un periodo instantáneo de pantalla negra (ahí es sugerido el corte). Las únicas transiciones explícitas entre tomas se dan al inicio, después de los créditos iniciales, cuando se muestra el “meteorito” cayendo alternado con las escenas de las medusas en la playa y, al final, cuando los superhéroes hollywoodenses pelean en el escenario del teatro en cámara lenta; sin embargo, estos fragmentos funcionan más como digresiones metafóricas que como parte de la trama. El meteorito podría hacer referencia a la caída de Ícaro, personaje clásico comparado más tarde con Birdman y, por extensión, con Riggan; poco antes del clímax, Birdman le espeta a Riggan: “We have to end it on our own terms... with a grand gesture. Flames. Sacrifice. Icarus” (1:29:10). Por otra parte, las medusas pueden servir como *memento mori* o como recuerdo de la fragilidad y ambigüedad de Riggan quien, al adentrarse al mar para suicidarse, se da cuenta de que “The water was full of jellyfish [ríe]. They were all over me. I had to fight my way back out of the water and went up to the beach. I was rolling around like a maniac in the sand... crying. Laughing” (1:37:00). Por último, los superhéroes en Broadway cerca del final del filme son un eco de la exitosa intrusión de Riggan, antiguo superhéroe y por lo tanto símbolo de la cultura popular, en el mundo de la “alta cultura”.

Me parece importante destacar el símil que hace Pimentel entre el diálogo en un relato narrativo y el drama, puesto que esta similitud se hace evidente en la adaptación intradiegética discutida en el segundo capítulo de esta tesina. Pareciera ser que las características formales del relato de Carver permiten (y quizá, exigen) la adaptación al teatro realizada por Riggan Thomson en *Birdman*. Volviendo todavía más atrás en las páginas de este texto, me atrevo a decir que de este modo Carver se resignifica ante los ojos del espectador/lector (aquel que ha visto el filme y leído el cuento) puesto que, como ya decía Pantini, en el nivel estructural de la interacción entre obras de distintos medios puede darse el caso de que la estructura del hipertexto se superponga a la estructura del hipotexto, resultando en que “la segunda estructura destaca algunos aspectos particulares de la primera” (234). Así, la inclusión de “What We Talk about” en forma teatral dentro de *Birdman* destaca su estructura pseudo-teatral original. De un modo similar, el uso del plano-secuencia como tipo de toma principal a lo largo del filme destaca el carácter conversacional del cuento carveriano.¹⁹

Por otra parte, tanto el cuento de Carver como el filme de Iñárritu contienen elipsis temporales entre acciones cuya duración exacta es imposible de definir debido a la falta de marcas temporales con qué relacionarlas. Las marcas textuales que explicitan dichas elipsis son claras y cada una es relativa a su medio: en Carver se utilizan saltos de párrafo, mientras que en *Birdman* los cambios en la luz sin cortar la toma sugieren una transición de noche a día o viceversa. Estas elipsis son esenciales para ambas tramas. En *Birdman* aceleran el tiempo, acercándolo cada vez más a la fecha de estreno de la obra teatral, que

¹⁹ No quiero decir que esta equivalencia formal entre plano-secuencia y diálogo sea absoluta, o que la sincronización de tiempos del discurso y de la trama sea infalible. Peña-Ardid explica que la literatura no “restituye la velocidad con que las palabras han sido pronunciadas ni los eventuales tiempos muertos de la conversación” (199), de modo que estas intenciones temporales quedarían sujetas a la interpretación que el lector haga del texto. De modo contrario, en la mayoría de las películas la velocidad de los diálogos y las tomas está ya fijada, por lo que no depende del espectador, sino del creador.

funcionará como clímax del filme. En “What We Talk about”, a su vez, acercan gradualmente a los protagonistas a la noche que sirve como reflejo del estado de ánimo que rodea la mesa: al estar cada vez más alcoholizados, los protagonistas comienzan a sumirse en un estado lóbrego de pesimismo y violencia, en especial Mel, que manifiesta al mismo tiempo deseos de violencia contra su exesposa y de amor por sus hijos (“I’ll knock on the door and let loose a hive of bees in the house. But first I’d make sure the kids were out, of course” [153]). De esta convergencia entre el Eros y el Tanatos hablaré más adelante.

Aunque muchas de las formas narrativas utilizan la elipsis para mover la trama hacia adelante (y en el cine es un recurso básico con múltiples usos), me parece necesario destacar el contraste que existe en ambas obras entre la “acción en proceso” (explícita en el plano-secuencia de *Birdman* y sugerida por la forma dialógica en Carver) y la “acción omitida” por las elipsis temporales. *Birdman* imita estructuralmente el performance singular establecido por el cuento de Carver en esta yuxtaposición de acción-inacción. De este modo, la relación parasitaria es evidente también a nivel estructural: Carver se alimenta de *Birdman* en tanto que el filme destaca las cualidades estructurales del cuento al convertirlas al lenguaje cinematográfico utilizando equivalencias aproximadas.

Una vez establecida esta relación formal entre ambas obras, me parece necesario volver brevemente al epígrafe que aparece en *Birdman*, aquel pequeño poema de Carver titulado “Late Fragment” que aparece en las pantallas iniciales del filme:

—And did you get what you wanted from this life, even so?

—I did.

—And what did you want?

—To call myself beloved, to feel myself beloved on the earth. (*Birdman* 1:15)²⁰

²⁰ Cito directamente de la película ya que, aunque hago un breve análisis del poema, me interesa no tanto como obra individual, sino como recurso transtextual dentro del filme.

Vuelvo a esto porque la estructura dialógica del poema tiene un efecto similar al del cuento, al mismo tiempo que introduce los temas tanto de la película como aquellos recurrentes en la obra de Carver. En primer lugar, la línea inicial “And did you get what you wanted from this life, even so?” cuestiona al receptor sobre una vida que, por el uso del tiempo pasado, podemos inferir ha terminado o está a punto de terminar, introduciendo así el concepto de la muerte. Por otra parte, el último verso expresa el deseo de sentirse amado, es decir, el deseo por el amor.

Ambos conceptos (amor y muerte) expuestos en el epígrafe del filme son los ejes temáticos del cuento de Carver. Ibis Gómez-Vega explica que “What We Talk about” es “a story about the violence, sometimes blatant but often subtle, inflicted by married people upon each other” (79). Para la autora cubana, dicha violencia “emerges from the failure of traditional mythologies to provide solace and comfort for the urban dwellers who people Carver’s stories” (71), mitologías como el amor y la familia. En el cuento de Carver, se hace evidente el colapso de esta mitología norteamericana de la familia, institución que el estadounidense G.P. Lainsbury describe como: “the origin and cause of much of what we deem to be good in humanity—evoking values of emotional warmth, stability, loyalty, trust, and authority—and at the same time the family is now generally acknowledged to be the site of much of the violence, terror and misery which occurs in contemporary society” (92). En “What We Talk about” nos hallamos entonces frente a esta institución en la que amor y violencia se entrelazan, como puede apreciarse en los discursos de los cuatro personajes carverianos. Por otra parte, la obra de Iñárritu presenta y mezcla estos mismos dos ejes temáticos, creando paralelismos innegables, pero sustituyendo la institución familiar por la del espectáculo. Al reutilizar los temas de “What We Talk about” pero

sometiéndolos a una transformación y reconfiguración, *Birdman* no solamente cita el cuento de Carver sino que, al mismo tiempo, se convierte en un hipertexto del relato.

He discutido antes cómo *Birdman* utiliza el plano-secuencia como un equivalente cinematográfico de la estructura dialógica del cuento de Carver. Dicha elección es parte del performace mimético que el filme hace del texto literario en términos formales. Sin embargo, a nivel temático el filme se vale en gran medida de los personajes para reelaborar y resignificar los temas de amor y muerte. Como explica Pimentel: “el mero concepto abstracto, valor, o categoría semántica, no deviene en tema sino en conjunción con el sujeto. ... El sujeto en sus distintos niveles de figuración, ya sea como tipo o como personaje individualizado, es un centro de imantación de valores tematizados y acaba por representarlos” (*Relato 4*). Los personajes dan cuerpo a los temas tanto con sus acciones como con sus discursos y si bien Iñárritu no transporta como tales a los personajes de Carver a su filme (no hay un Mel McGinnis o un Ed en *Birdman*, sino un Riggan-Ed o un Shiner-Mel; es decir, los personajes del filme se convierten en actores que representan a los personajes del cuento), sí les concede acciones y discursos muy similares. En el resto de este capítulo analizo los encuentros y desencuentros entre los personajes de *Birdman* y los de Carver y discuto la forma en que dichos personajes encarnan y construyen los temas de amor y muerte.

En la obra de Carver, amor y muerte son ideas inseparables. Al inicio de “What We Talk about” Mel McGinnis argumenta que “real love was nothing less than spiritual love” e inmediatamente después, “Terri said the man she lived with before she lived with Mel loved her so much he tried to kill her” (137). La conversación entonces se encamina hacia si aquella violencia, aquel deseo del amante por matar al amado, podría llamarse amor. Lo que es definitivo es que cuando los personajes de Carver hablan de amor también hablan de

violencia y de muerte. Georges Bataille habla sobre la aparente dicotomía entre amor y muerte.²¹ Para Bataille “hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito, una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (23). El erotismo incluye la muerte en tanto que implica la negación del yo discontinuo.²² Bataille vuelve difuso el borde que separa amor y muerte, derrumba la muralla de hierro y la sustituye por la membrana himenética de la que hablaba Miller.

En esta línea de pensamiento, amor y muerte tienen una relación similar a aquella entre anfitrión y parásito. Para Bataille, el amor necesita de la muerte, puesto que “sólo la muerte garantiza incesantemente una resurgencia sin la cual la vida declinaría” (63). Para el filósofo francés la condición mortal del humano es aquello que lo impulsa a perpetuar la vida mediante la reproducción e, idealmente, mediante el amor. Entonces, ¿el amor se alimenta de la muerte?, ¿o viceversa? Amor y violencia, Eros y Tanatos, se funden en un abrazo en el que, al igual que entre parásito y anfitrión, perdemos de vista dónde comienzan las vestiduras de uno y dónde terminan las del otro. Esta idea parece estar latente en el relato de Carver, cuyos personajes vuelven implícito el abrazo. Pero, según el cuento ¿en qué punto el amor deviene en violencia? ¿De qué modo?

²¹ Aunque en la cultura occidental, estas dos ideas no son opuestas “naturales”, sino que hallarían su contraparte, por un lado en el odio, y por el otro, en la vida, Bataille expone el amor y la muerte como extensiones de los conceptos freudianos de “impulso de vida” e “impulso de muerte”, respectivamente. De este modo, el amor, en tanto que parte del “impulso de vida”, podría oponerse a la muerte en una primera instancia.

²² Bataille ejemplifica esta discontinuidad como el estado natural del ser humano, del que “su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad” (17). Dicha discontinuidad puede anularse temporalmente mediante el acto erótico.

Volvemos entonces a la cita mencionada arriba: “Terri said the man she lived with before she lived with Mel loved her so much he tried to kill her” (138). La cita hace referencia a Ed, la ex pareja de Terri, y Carver habla aquí de un amor desbordante, canalizado hacia una vertiente negativa. Bataille aborda el tema: “La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte” (25). De la cita de Bataille se puede deducir la existencia de dos “tipos” de amor: el amor logrado (la posesión del amado) y el amor fallido (la imposibilidad de poseer al “ser amado”). Siguiendo el pensamiento de Bataille, el amor logrado lleva a la renuncia del “yo discontinuo”, que es suplantado por la continuidad (aunque sea fugaz) de los seres; en todo caso, éste es un tipo de muerte metafórica pues el individuo deja de “ser”. Por otra parte, el amor fallido lleva a la muerte literal o al deseo de la misma.²³ En esta línea del amor fallido, tanto Carver como Iñárritu desarrollan su discurso sobre el amor. En Carver, Ed es la personificación del amor que se vuelve violento en tanto que es fallido. Del mismo modo, *Birdman* se vale del performance singular de Ed para conformar ese performance mimético que es Riggan y personifica en él el amor violento.

Antes de expandir el punto arriba mencionado, me parece necesario explicar una diferencia importante entre los personajes de Carver y el Riggan de Iñárritu. Mientras que tanto Ed como Mel, Laura, Nick y Terri pretenden el amor, por así decirlo, humano (de un ente de carne y hueso, cuya relación puede ser tanto de carácter filial como erótico), Riggan

²³ Si bien bajo estos parámetros todo tipo de amor conduce a la muerte, la muerte hallada en el amor logrado posibilita el seguimiento de la vida (ya sea mediante la disociación de los seres o la reproducción), mientras que el amor fallido niega esa posibilidad.

busca el amor no de una persona, sino de un colectivo, de una idea, es decir, del público.

Cito a Pimentel sobre este punto:

Si en un tema-personaje coexisten en distintos grados de actualización y de jerarquización varios conceptos o temas-valor, es evidente que ciertas reelaboraciones pondrán el énfasis en uno o más que en otro. Es por ello que en las diversas realizaciones de un tema-personaje se observan desplazamientos en la carga temática; estos desplazamientos de un tema-valor a otro tienen, en sí, un fuerte valor ideológico. (“Tematología” 7)

He mencionado que *Riggan* funciona como un retrato del Ed de Carver y es relevante que el objeto de deseo del personaje haya cambiado de una persona a una colectividad. Al enfocar esta idea del amor hacia el público se da un desplazamiento de la carga temática que permite al filme realizar una crítica no hacia el núcleo familiar estadounidense (como lo hace el cuento de Carver) sino hacia la sociedad del espectáculo de principios del siglo XXI.²⁴

Pero a pesar de que las obras critiquen fenómenos distintos, se valen de los mismos temas para hacerlo. Tomemos en cuenta la siguiente frase del relato: “He beat me up one night. He dragged me around the living room by my ankles. He kept saying, ‘I love you, I love you, you bitch,’ He went on dragging me around the living room. My head kept knocking on things” (138). Este acto violento se da dentro de un hogar y es narrado por Terri dentro de un ambiente familiar (la casa en la que están reunidos los amigos), que también poco a poco se convierte en extraño, en violento. Las palabras de Ed expresan el

²⁴ Habrá que poner atención también al espacio en que se desarrollan ambas obras, que funciona como reflejo del amor pretendido. Los personajes de Carver hablan en su mayoría sobre el amor entre hombre y mujer, o entre padres e hijos, y por lo tanto la acción en el relato ocurre en el interior de un hogar. Éste, a su vez, se ve afectado por el exterior, volviéndose cada vez más oscuro, al igual que el tono de la conversación. Por otra parte, la acción de *Birdman* se desarrolla al interior del teatro, espacio de encuentro entre el público y el artista. El camerino, sin embargo, se presenta como una especie de hogar dentro del teatro en el que Riggan se halla con su familia y amigos en distintas ocasiones, y que sufre cambios que reflejan el estado mental del actor.

amor por Terri, al mismo tiempo que la violencia lo carcome. La yuxtaposición casi antitética de las frases “I love you, you bitch” crea la impresión de una pasión cegadora y violenta y refleja el deseo de matar al amado ante la imposibilidad de poseerlo.

Por otra parte, en *Birdman*, cuando Sylvia y Riggan están en el camerino se presenta una escena similar:

RIGGAN: Why did we break up?

SYLVIA: Because you threw a kitchen knife at me and an hour later, were telling me how much you loved me. You know, just because I didn't like that ridiculous comedy you did with Goldie Hawn did not mean that I did not love you. That's what you always do... you confuse love for admiration. (30:55)

En ambos casos la acción violenta no ocurre intradiegeticamente sino que se presenta en forma de narración por parte de uno de los afectados. El amante/víctima (femenino tanto en el cuento como en el filme) es el que relata el suceso violento. Además, las acciones descritas en este diálogo son similares a las de Carver; hay violencia física seguida de palabras amorosas; hay un deseo de matar fusionado con un amor pasional que se sale de control. Sylvia también le espeta a Riggan que lo que él busca no es amor, sino admiración. Si bien el amor siempre conlleva una especie de admiración, la noción de amor suele estar ligada a relaciones bilaterales (como en Carver), mientras que la admiración también puede partir de una multitud hacia un individuo. La violencia de Riggan, según su ex esposa, parece partir del hecho de que ésta no había disfrutado uno de los trabajos artísticos de éste. Las palabras de Sylvia sostienen la idea de que el amado de Riggan es el público y no una persona. En el momento de la violencia, Sylvia no era la “esposa” del actor sino parte del público crítico, un público que lo rechaza y niega su capacidad artística. Sylvia se convierte, para Riggan, en una figura sinécdoquica que representa al público-amado que ha fallado en corresponder el amor y, por lo tanto, busca matarla.

A lo largo del filme vemos esta idea repetida varias veces. Cuando Riggan entra al teatro, luego de dar un tour por Times Square en calzoncillos, está vulnerable, literalmente desnudo frente al amado. El público se burla de él en cuanto lo mira, por lo que el actor levanta sus manos en forma de pistola hacia al público y le grita “SHUT UP!” (75:50) mientras le apunta.²⁵ Por supuesto, el acto es ridículo, pero ejemplifica perfectamente el sentimiento de frustración de Riggan al hallarse frente al amado que lo rechaza y que, al ser una colectividad, no puede matarse. La misma escena se repite cerca del final del filme, ya sin el tono cómico y frustrante, sino con un tono trágico. Riggan, vestido y en completa serenidad, apunta una pistola de verdad hacia el público (que ha parado de reír) y murmura “BANG” (1:42:15), sin jalar el gatillo. Este acto simboliza la colisión entre el deseo de matar y la imposibilidad de hacerlo.

Esto pasa también en el relato de Carver, si bien en una instancia extradiegética (recordemos que en Carver, Ed es un personaje ausente que entra al relato únicamente mediante el discurso de otros personajes y por lo tanto sabemos poco sobre él). Ni Ed ni Riggan pueden lidiar con el amor fallido y ello les provoca un deseo de matar a quienes no correspondieron ese amor. Como explicaba Bataille: “Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una posible continuidad vislumbrada en el ser amado. Le parece al amante que sólo el ser amado ... puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (25). El rechazo del amante representa para ambos la renuncia de esa continuidad perdida, si bien para Ed la continuidad es de carácter erótico, para Riggan es una continuidad más espiritual: sin el amor del público crítico no hay trascendencia para el artista. No obstante,

²⁵ Hay que tomar en cuenta que el acto de silenciar es en sí una manera de dar muerte (no una literal sino una simbólica), puesto que priva del discurso a una de las partes y, en tanto que no puede externar su experiencia, lo imposibilita de existir como ser social.

tanto Ed como Riggan fracasan en asesinar al amado; Ed, quizá por el amor mismo hacia Terri; Riggan, por la imposibilidad de matar una idea. En ambas obras, el amante fracasado se niega a concebir el amor fallido como resultado de su incapacidad de obtener amor o de la del amado de reciprocarse el sentimiento. En un inicio, tanto Riggan como Ed buscan justificar su fracaso mediante la existencia de un obstáculo que les impide alcanzar ese amor. En el caso de Ed ese obstáculo es Mel McGinnis, mientras que Riggan ve a los otros actores como oponentes. Algo que Bataille pasa por alto al sugerir que la imposibilidad de matar al amado deviene en suicidio (lo que efectivamente ocurre en ambas obras), es que el amante también puede enfocar esa furia hacia el exterior de la relación en un intento por salvarla, o al menos así ocurre tanto en “What We Talk about” como en *Birdman*.

En el cuento de Carver, Terri y Mel relatan en conjunto la historia de Ed. Mientras que Mel se opone a la idea de que la violencia de Ed fuera amor, Terri se defiende argumentando que era un tipo de amor, a lo que Mel responde: “The man threatened to kill me” (138). Ed intenta suicidarse cuando Terri lo deja: “When I left, he drank rat poison” (139), pero cuando esto falla, Ed centra su atención en matar a Mel:

“I’ll tell you what happened,” Mel said. “He took this twenty-two pistol he bought to threaten Terri and me with. Oh, I’m serious, the man was always threatening. You should have seen the way we lived in those days. Like fugitives. ... I never knew if he was going to come up out of the shrubbery or from behind a car and start shooting. I mean, the man was crazy. He was capable of wiring a bomb, anything. He used to call my service at all hours and say he needed to talk to the doctor, and when I’d return the call he’d say, ‘Son of a bitch, your days are numbered.’ Little things like that. It was scary, I’m telling you.” (141)

Si bien Ed nunca atenta realmente contra Mel (lo que sí ocurre, por ejemplo en la adaptación que hace Riggan del cuento), sí lo mantiene en un estado de terror, lo incapacita (“I’d break into a sweat before I could even go to my car” [141]) y lo hace realizar

preparativos para su muerte (“Mel even made a will out and wrote to his brother in California who used to be a Green Beret. Mel told him who to look for if something happened to him” [142]). Ed no actúa físicamente contra Mel; sin embargo, sí intenta matarlo en un sentido metafórico: asustándolo para que deje a Terri. La estrategia de Ed parece partir de un intento maquiavélico por recuperar el amor de Terri. Por otra parte, Mel está dispuesto a morir por ella (por amor) y a pesar de las circunstancias se queda a su lado, haciendo que Ed falle en su cometido.

De un modo similar, Riggan trata de ahogarse en el mar en el momento en que su esposa Sylvia (sinécdoque del público, como dijimos anteriormente) lo excluye de su vida (“RIGGAN: You threw all the guests out of the house, [he laughs] and you threw all the furniture out the window. And you locked yourself in the bathroom” [1:36:20]). Sin embargo, al igual que Ed, su intento de suicidio se ve frustrado y entonces enfoca su ira hacia recuperar el amor del público. Así como Mel suplanta a Ed en la relación con Terri, los otros actores son los amantes en potencia del público. *Birdman* comienza con Riggan deshaciéndose de un actor, Ralph, dejándole caer una lámpara encima (o argumenta Riggan que “That wasn’t an accident. I made it happen” [6:59]). Claramente no se deshace de Ralph porque el público podría amarlo más que a él, sino al contrario, por culpa de Ralph, el público no podría amar a Riggan. El mal actor no es una competencia real para Riggan, pero se convierte en un obstáculo del que hay que deshacerse al poner en riesgo la calidad de la obra teatral.

Cuando Shiner entra a escena, él sí comienza a suplantar a Riggan y el público comienza a prestarle más atención. Esto se ve reflejado en el artículo de periódico que Laura le muestra al viejo actor: un artículo en primera plana con una foto enorme de Mike Shiner y cuyo título dice “Carving out His Place in Theater History” (54:15). El título

sugiere que Shiner podría ser digno de pasar a la historia del teatro como uno de los grandes actores. En contraste, Riggan halla en el mismo periódico, doce páginas más adelante, un artículo brevísimo sobre él. Dicho artículo (de menos de un octavo de página) está justo al lado de un anuncio publicitario de una tienda de madera que ocupa toda una página y que funciona como contraste visual.²⁶ El título “From Birdman to Carver: An Aging Action Hero Grasps for His Youth” (54:28) es un tanto despectivo: el adjetivo “aging” parece denotar decadencia, al mismo tiempo que “grasp” refiere a un intento casi desesperado por asir. Al ser un espacio del crítico para la sociedad (ambos públicos en potencia), el periódico refleja y condiciona las opiniones del público hacia una persona. Ya lo explica la voz en *off* de Birdman: “He stole your front page. He’s stealing your show. He thinks you’re a joke. Now two million people agree with him” (55:18). El periódico enaltece a Shiner y desprecia a Riggan. Ama a uno y orilla al otro al olvido. Mediante este recurso visual, Shiner suplanta a Riggan como amado del público.

Por supuesto, al igual que Ed con Mel, Riggan intenta deshacerse de Shiner; sin embargo, en el caso de *Birdman* este enfrentamiento sí es físico y sí ocurre intradiegeticamente. En primer lugar, Riggan no sólo intenta silenciar a Shiner “Shut the fuck up! Shut the fuck up! You don’t get hard on my stage unless I tell you to” (56:23), sino que además comienza a golpearlo con el mismo periódico mencionado arriba para después estrellarlo contra un locker mientras lo sostiene por la garganta. En cuanto Shiner le recuerda a Riggan que no es “nadie” sin su traje de Birdman (“Why don’t you get your

²⁶ De hecho, hay un juego interesante con el anuncio de la madera. El artículo sobre Shiner, que ocupa toda la página, es titulado “Carving out His Place in Theatre History” haciendo un juego no sólo con el nombre de Carver, sino haciendo evidente su relación con el verbo “to carve” o “esculpir, tallar, cincelar” (como el Mtro. David Pruneda hizo el favor de notar). La inclusión del anuncio de madera (un material usado para “esculpir”) al lado del pequeño artículo sobre Riggan pero en otra página parece sugerir la separación que existe entre el personaje y su habilidad para “esculpir su lugar en la historia del teatro”. Éste es un ejemplo del uso de la ironía que está latente durante todo el filme; aunque muchas veces es obvio (e.g. la negación vocal de algo seguida inmediatamente por una acción afirmando dicha cosa negada), aquí es más bien sutil.

wings and your fucking bird suit, man?” [58:02]), Riggan le lanza un golpe al rostro y comienzan a pelear. Hay una clara violencia, que al mismo tiempo es ridícula, cómica; Riggan trata de “matar” a Shiner mientras éste está en calzoncillos y gritando “I’m gonna crab up on your ass and fucking choke you out!” (58:15). Riggan es incapaz de matar o lastimar severamente a Shiner, tanto por temor a una repercusión legal (como la ocurrida a causa del accidente de Ralph) como por las mismas palabras de Shiner al final de la pelea: “What are you going to do? Replace me? Get fucking Ryan Gosling or some shit?! What do you think my friend Tabitha [Lindsay Duncan] will do to you in the TIMES, you fucking dilettante!” (58:25). El discurso de Shiner recuerda al de Jake (Zach Galifianakis), productor de la obra de teatro: “Nothing matters until that old bat from the New York Times is sitting on that audience opening night. ... As soon as we announced he was taking over, the advance doubled, the event took less than a day. We can’t afford to lose the preview, we can’t afford to lose any more money, we can’t afford to lose Mike” (26:00). Riggan no puede deshacerse de Shiner sin deshacerse del amor del público. Al igual que el Mel de Carver, Shiner no está dispuesto a dejar su posición privilegiada de amado.

Tanto Ed como Riggan fracasan en matar al amado y al obstáculo y terminan por intentar matarse a sí mismos. Los dos optan por el suicidio mediante arma (método supuestamente infalible) y ambos fracasan. Terri menciona el incidente de Ed brevemente: “He shot himself in the mouth. But he bungled that too. Poor Ed” (Carver 140) y Mel termina por narrar el episodio con más detalles:

He shot himself in the mouth in his room. Someone heard the shot and told the manager, and called an ambulance. I happened to be there when they brought him in, alive but past recall. The man lived for three days. His head swelled up to twice the size of a normal head. ... Terri wanted to go in and sit with him when she found

out about it. We had a fight over it. I didn't think she should see him like that. I didn't think she should see him, and I still don't. (141-142)

Ed no muere instantáneamente, como quizá hubiera esperado por su elección de arma, sino que padece durante tres días más las vicisitudes del suicidio fallido. Ed es víctima de una pasión que, como Bataille explica, “pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte” (25). Sin embargo, hay cierta ironía en que, a través del suicidio frustrado, Ed logra reestablecer una conexión con Terri, su amor fallido. “I was in the room with him when he died,” explica Terri. “He never came up out of it. But I sat with him. He didn't have anyone else” (142). El suicidio fallido de Ed mueve a Terri del miedo a la compasión y su amada lo acompaña en sus últimos días de vida.

En términos de acciones, *Birdman* se desarrolla de un modo similar. No obstante, a diferencia de Ed (que se dispara en la soledad de su cuarto) Riggan intenta suicidarse frente a su amado público:²⁷

RIGGAN-Ed: What's the matter with me? Tell me, why do I always have to beg people to love me? ... I just wanted to be what you wanted [apuntando el arma hacia Lesley]. What you wanted. Now I spend every fucking minute trying to be something else, something I'm not.

SHINER-Mel: Put the gun down, Ed. She just doesn't love you anymore.

RIGGAN-Ed: You don't, do you?

LESLEY-Terry: No.

RIGGAN-Ed: And you never will.

LESLEY-Terry: I'm sorry.

²⁷ Aquí vuelve a hacerse presente la idea de que el espacio en ambas obras funciona como reflejo del amor pretendido.

RIGGAN-Ed: [riendo] I don't exist. I'm not even here. I'm not even here. BANG!
[apuntando a Shiner, que está desenfocado]. Bang [apuntando a la audiencia].
[Riggan-Ed se dispara en la cabeza]. (1:42:00)

En esta escena la adaptación del cuento de Carver se conjunta a la perfección, temporal y espacialmente, con la historia del adaptador mismo, Riggan. Caracterizado como Ed, el actor acepta en voz alta el hecho de que el público jamás lo amará de nuevo y las palabras que Ed le espeta a Terri (su amor fallido) se sienten como si Riggan se las estuviera declarando al público, y lo está haciendo, en cierto modo. Además, la escena representa visualmente las fases por las que pasa el amante no correspondido: Riggan apunta la pistola tanto a su obstáculo (Mike Shiner) como a su amada (la audiencia) y, sin jalar el gatillo contra ellos, termina por dispararse a sí mismo.

Paradójicamente, es a través de la renuncia a la vida, que el amor se logra: con el intento de suicidio, Riggan logra que el público lo ame de vuelta. El efecto es casi inmediato. Después de jalar el gatillo, el público se pone de pie en el teatro y comienza a aplaudir y a vitorear. Riggan logra, mediante el sacrificio de su vida, que el público lo ame.

²⁸ Cuando Riggan despierta tiempo después en el hospital, su amigo Jake le muestra el artículo de periódico donde alaban su performance y su obra (“My best friend is alive and... he happens to be the fucking man of the hour” [1:44:40]), y le menciona que: “They’re praying for him all over the country. He did it. You did it!” (1:45:40). Éste es el último paralelismo entre el Ed de Carver y el Riggan Thomson de Iñárritu: así como Terri

²⁸ Es en este punto de la trama donde el subtítulo de la película “The Unexpected Virtue of Ignorance” cobra mayor sentido. Por una parte, hace referencia a la ignorancia sobre el tema del amor de Riggan, quien, irónicamente, al intentar suicidarse logra obtener el amor de su amado. Por otra parte, el público es ignorante del sacrificio de Riggan hasta ese punto (Riggan sacrifica sus bienes materiales, su familia, su reputación y su vida misma para llegar a esa primera y última función) y, al no darse cuenta de que acaban de presenciar algo terrible (un suicidio causado por ellos mismos), es que pueden llegar a la catarsis, purgarse de sus sentimientos, levantarse de sus asientos y aplaudir estruendosamente. En cierto modo, autor y público dependen el uno del otro (como parásito y anfitrión) y, sin embargo, ambos son ignorantes del funcionamiento del otro.

está al pendiente del posible último suspiro de su amante, el público de Riggan está “lighting candles for him in Central Park” (1:45:32). Por otra parte, a diferencia del cuento de Carver (en el que Ed nunca sale del coma y muere sin ver el resultado de sus acciones), Riggan despierta cubierto de flores, fama y gloria. De cualquier modo, ambos personajes logran el amor a través de su muerte.

En conclusión, la conjunción entre amor y muerte es el eje temático compartido por ambas obras. En Carver, Ed es la personificación de dicho eje y se convierte en el performance singular que es imitado después por Riggan Thomson en la obra de Iñárritu. Ambos personajes son sometidos al mismo proceso: amor, abandono, suicidio fallido, intento por recuperar el amor, suicidio final, amor en la muerte. Sin embargo, el objeto de amor de ambos amantes fracasados es distinto (para Ed, una persona; para Riggan, un colectivo), lo que resulta en un desplazamiento de la carga temática hacia otra dirección: para Carver una crítica a la institución familiar estadounidense, para Iñárritu una crítica hacia la sociedad del espectáculo, amado parasítico que se alimenta de su amante sin amarlo, y lo lleva hasta la muerte.

Postre: sobremesa y conclusiones nocturnas

So they were turning after all, those cameras. Life, which can be strangely merciful, had taken pity on Norma Desmond. The dream she had clung to so desperately had enfolded her.

Billy Wilder, *Sunset Boulevard*

La ginebra se ha acabado, pero antes de dar por finalizado el banquete y de que el silencio se abalance sobre los invitados aquí presentes, considero necesario quedarnos un momento más a la mesa para hacer algunas reflexiones finales concernientes a lo expresado hasta aquí.

He tratado de discutir los intercambios que se dan cuando un texto es insertado en otro, en específico la relación entre el cuento “What We Talk about When We Talk about Love” de Raymond Carver y el filme *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* de Alejandro González Iñárritu. Como he dicho con anterioridad, dicha relación existe gracias a la alusión directa e indirecta que la película hace del cuento. La alusión directa funciona como una cita extendida que es anunciada intradiegeticamente por la adaptación que el protagonista del filme hace del cuento carveriano. Dicha adaptación funciona tanto como motivación del personaje como comentario sobre el acto adaptativo y su intención creativa.

No obstante, el encuentro entre ambas obras también se encuentra implícito en la alusión indirecta que hace *Birdman* a “What We Talk about” al tomarlo como hipotexto y reutilizar tanto su estructura como sus temas. Lo primero es visible en el uso de recursos narrativos que equiparan el tiempo del discurso con el tiempo de la acción, es decir, los plano-secuencias del filme con la estructura conversacional del cuento; ambas obras alternan estos recursos con elipsis temporales que ayudan a avanzar la trama más rápidamente hacia el clímax de la película, que es la noche de estreno de la obra, o el anti-

clímax del cuento, que es la noche cayendo sobre los personajes inmóviles. Por otra parte, *Birdman* reutiliza los temas de amor y violencia, lo cual es perceptible en la similitud de los arcos narrativos de Riggan Thomson y Ed, pero transformándolos según su conveniencia para criticar aspectos de la sociedad en que fue producida la nueva obra. Mientras que el Ed de Carver termina muriendo por el amor de Terri, el Riggan de Iñárritu sufre por la indiferencia del público; el cuento de Carver comenta la institución familiar norteamericana y el filme de Iñárritu critica la sociedad del espectáculo del siglo XXI sobre la que influyen tanto los otros artistas, como la prensa y el público.

Este uso de alusiones tanto directas como indirectas podría considerarse como poco original o, incluso, como un acto parasitario. Me parece que pasa justo lo contrario: el filme logra crear algo original a partir de elementos ya utilizados, estrategia similar a la implementada por el arte *ready-made* de Duchamp, los objetos intervenidos de los dadaístas del siglo XX, el collage de los cubistas, el pastiche de la literatura posmodernista o la parodia moderna. Como defiende Miller, el término “parásito” ha sido injustamente aplicado tanto al arte como a la crítica del arte. El parásito y el anfitrión no existen nominalmente el uno sin el otro, y al final, los bordes entre uno y otro no terminan por quedar claros.

No hay parásito en el arte que no le deje algo de provecho a su anfitrión. Como le explica Sam a Riggan cuando el video de él en calzoncillos se vuelve viral: “Believe it or not, this is power” (1:20:22). El público se alimenta de la imagen de Riggan pero éste gana poco a poco lo que quería lograr en un principio: el reconocimiento. Sí, *Birdman* se alimenta de Carver en distintos niveles, pero Carver también saca provecho de dicha relación. *Birdman* hace evidente la estructura del relato, así como defiende la idea del amor violento propuesta por éste pero desde otro ámbito muy distinto. Como argumenté con

anterioridad, la inclusión de un texto en otro obliga a reinterpretar el texto viejo en términos del primero y abre nuevas puertas críticas que el lector puede cruzar o no.

Me tomo la libertad ahora de comentar algunas de estas puertas críticas que, por motivos de cohesión, me ha parecido necesario dejar para otros trabajos más especializados. He sugerido con anterioridad la posibilidad de hacer un análisis deconstructivista de ambas obras, para hallar puntualmente cómo la frontera entre dicotomías se vuelve difusa; por ejemplo, la de amor/violencia en el cuento de Carver o fantasía/realidad en *Birdman*. Sobre esta última oposición binaria casi no he comentado, pero es debido a que la inserción de elementos fantásticos en el filme de Iñárritu no se halla directamente relacionada con el cuento de Carver; al contrario, lo fantástico en *Birdman* es lo más opuesto al realismo del cuento carveriano, dando así la impresión de distancia entre obras, misma que he tratado de acortar. Esta oposición entre fantasía y realidad está relacionada de cierto modo con otra dicotomía existente en el filme: aquella de la “alta cultura” vs la “cultura popular”. En el filme, lo fantástico del personaje animado Birdman, representado por Riggan, choca con lo serio y canónico de Carver.

Por otra parte, creo que también sería necesaria una aproximación ideológica a ambas obras. Hay varias investigaciones sobre la obra de Carver que hacen énfasis en su papel de autor blanco estadounidense de principios de los ochenta (*What We Talk about When We Talk about Love* se publicó en 1981) escribiendo sobre la sociedad en tiempo de posguerra; por ejemplo, el libro de G.P. Lainsbury titulado *The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction*. Sin embargo, me parece que no hay ningún texto que aborde el papel de Iñárritu como mexicano dirigiendo un filme de producción estadounidense sobre la sociedad del espectáculo norteamericana en el siglo XXI; asimismo, ninguno de mi conocimiento que cuestione la inclusión de Carver en el filme a

un nivel ideológico y ya no temático o estructural, como pretende esta tesina. La película incluso hace alusiones a esta cuestión en varias ocasiones; por ejemplo, cuando su hija Sam le dice a Riggan que “You’re doing a play based on a book that was written sixty years ago ... Nobody gives a shit but you” (39:50), sugiriendo la diferencia de contextos de producción entre filme y cuento y, por lo tanto, de ideologías. Del mismo modo, uno de los críticos cuestiona al protagonista sobre “Why would somebody go from playing the lead in a comic book franchise to adapting Raymond Carver for the stage?” (9:10), haciendo énfasis en la antes mencionada brecha entre “cultura popular” y “alta cultura”, también cada una de éstas apuntando a ideologías supuestamente distintas.

Además, hablé brevemente, al analizar los juegos de poder entre Shiner y Riggan, del comentario que el filme realiza sobre la crítica y su papel en el arte del siglo XXI. Pierre Macherey hace énfasis en que el término “crítica” tiene una doble connotación: la crítica como apreciación (o educación del gusto) y la crítica como conocimiento (la “ciencia de la producción literaria”) (3). Mientras que la primera connotación está más inclinada a tomar la obra como objeto de consumo (13), la segunda pretende crear un nuevo conocimiento. En palabras de Macherey “those critics who have adopted the role of the technician of taste are never mistaken; but in the attempt to define the average realities of taste they are always and inevitably mistaken because their work evades rationality and does not produce a knowledge in the strict sense of the word” (13). *Birdman* acusa a éste primer tipo de crítica de consumo como “parasitaria” (en su connotación puramente negativa) y la liga a la figura del periodista. Esto puede detectarse en las palabras de Shiner cuando se halla con Tabitha en el bar y le dice que “tomorrow night at eight o’clock [Riggan]’s going out on that stage and risking everything. What will you be doing?”

(36:40). Similarmente, Riggan le espeta a la autora del *New York Times*, más tarde en la diégesis:

You just label everything. That's so fucking lazy. You just... You're a lazy fucker. ... You mistake those little noises in your head for true knowledge. ... You write a couple paragraphs and, you know what? None of this costs you fucking anything. You risk nothing. Nothing, nothing, nothing! Well, I'm a fucking actor. This play cost me everything. (1:23:20)

La crítica a la que hace referencia el filme de Iñárritu está mucho más ligada a la esfera pública y a sus cánones del gusto, y por ende, a la institución periodística, que moldea la opinión popular. Sin embargo, sobre la crítica académica, la crítica que aspira al conocimiento, no hay ningún comentario.

El crítico académico, acusado injustamente también de parásito, busca modificar la obra sin devorarla y, paradójicamente, sin inmutarla. Macherey explica que “the act of knowing ... is rather the elaboration of a new discourse, the articulation of a silence” (6) y que, además, “what can be said of the work can never be confused with what the work itself is saying, because two distinct kinds of discourse which differ in both form and content are being superimposed” (7). Tenemos entonces que el acto de la crítica académica es al mismo tiempo dependiente e independiente de su objeto de estudio: no busca imitar o explicar, sino crear algo nuevo a partir de lo existente. Esto es muy similar a lo que *Birdman* de Iñárritu hace con “What We Talk about When We Talk about Love” de Carver.

El crítico académico, si cuenta con cierta competencia transtextual, se vuelve un ente capaz de cruzar la membrana himenéica que separa los textos, un espectador activo en el coloquio de las obras, un anfitrión que invita a los textos a conversar con él en su casa de letras. Como defiende Miller, no sólo se alimenta de los textos que critica, sino que crea

algo nuevo a partir de ellos, pone en evidencia el diálogo ya existente y lo reabre, aportando también alimento al banquete.

El crítico, por supuesto, es parásito y anfitrión a la vez. No hay separaciones claras. Huésped él mismo, ofrece un espacio para la cena, para el coloquio amoroso o violento de los discursos de los invitados. Al mismo tiempo, despedaza a sus invitados, los disecciona para entenderlos, pero los trae de vuelta a la vida tras hallar en esa disección la satisfacción de haber encontrado algo fascinante. El crítico es ese amante violento que devora a su amado invitado con lentitud científica y lo reconstruye con esa misma fascinación. Sentado frente al banquete junto a los demás comensales, siempre trata de que sus propias palabras sean lo suficientemente fuertes para hacerse escuchar en medio del tumulto de voces que dialogan, el sonido metálico de los cubiertos sobre la vajilla, el chocar de las copas de vino o el silencio aturdidor que embriaga una casa cuando no queda nadie ni nada más que retirar los platos de la mesa vacía.

Lista de invitados

- Baltodano Román, Gabriel. “La literatura y el cine: una historia de relaciones”. *Letras*. No. 46. Heredia: Universidad Nacional, 2009. Digital.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. Marie Paule Sarazin y Antoni Vicens. Madrid: Tusquets, 2015. Impreso.
- Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. Dir. Alejandro G. Iñárritu. Fox Searchlight, 2014. DVD.
- Carver, Raymond. “What We Talk about When We Talk about Love”. *What We Talk about When We Talk about Love*. Nueva York: Vintage, 1989. 140-154. Impreso.
- Dentith, Simon. *Parody*. Londres: Routledge. 2000. Impreso.
- Eagleton, Terry. “El postestructuralismo”. *Introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016. 155-181. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Gómez-Vega, Ibis. “Urban Violence and Failed Myths in Raymond Carver’s ‘What We Talk about When We Talk about Love’”. *Short Story*. Vol. 12 No.2, 2004. 71-83. Digital.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Lainsbury, G.P. “The Function of Family in the Carver Chronotope”. *The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver’s Fiction*. Nueva York: Routledge. 2004. 92-136. Digital.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Trad. Geoffrey Wall. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978. Digital.
- Miller, J. Hillis. “The Critic as Host.” *Critical Inquiry* 3.3 (1977): 439-447. Web.

- Nesbet, Kirk. “‘This Word Love’: Sexual Politics and Silence in Early Raymond Carver”.
American Literature. Vol. 63. No. 2. Durham: Duke University Press, 1991. 292-313. Digital.
- Pantini, Emilia. “La literatura y las demás artes”. *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnisci. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Crítica. 2002. 215-224. Impreso.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y Cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra. 1996. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- “Tematología y transtextualidad”. *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura Comparada*. México: Bonilla Artigas Editores. 2012. 215-230. Impreso.
- Pruneda Senties, David. “El crítico como travesti: la naturaleza paródica de la crítica literaria”. *Estudios de Teoría literaria. Revisa digital: artes letras y humanidades*. Año 5. No. 10. Facultad de Humanidades: UNMDP, 2016. Digital.
- San Juan, José Bernardo. “De qué hablamos cuando hablamos de Birdman”. *La pantalla insomne*. Diciembre. Tenerife: Universidad de la Laguna, 2015. 1023-1039. Digital.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. Trad. Lauro Zavala. México: UNAM, 2014. Impreso.

Agradecimientos

A mi madre y a mi padre, por haber creído en mí siempre y por alimentar desde el inicio mi insaciable hambre de ficciones.

A Noemí Novell, por sus maravillosas clases de cine y literatura y por ser mi mentora en este festín llamado Academia.

A David Pruneda, por las deleitosas tardes de Titulación y por su dedicación a esta tesina durante tanto tiempo.

A mis sinodales Adriana Bellamy, Julieta Flores y Sofía Saravia, por aceptar ser parte de este banquete y por traer a la mesa comentarios tan enriquecedores.

A mis amigos, for we went through everything together.