



Artikel

I DID Actos éticos en el reino de la finitud

Luz Rodríguez Carranza (Universiteit Leiden)

HeLix 10 (2017), S. 109-121.

Abstract

In his last seminar, Alain Badiou denounces the contemporary ideology based on the notion of *finitude*, a set of devices that destroy temporality and memory. It is the logic of the Western consumer who is satisfied with everything that can be bought and is compatible with the system, even though it is unjust and unjustifiable. Badiou, unlike Bosteels, does not explicitly name the most obvious roots of this philosophical reference: *finitude* is the name of a French critical theory - elaborated first in Heidegger's wake, later in Derrida's - that refuses any preeminence or domain of the subject and conceives man as pure receptivity exposed to language. The death of the subject is accompanied by a construction of images, "public persons" as Groys calls them, empty subjectivities, "self-designs" (Foster).

We analyze three acts inconsistent both with finitude discourse and with self-design in three contemporary works of different genres: *Birdman* by Alejandro Gonzalez Iñárritu, *Spam* by Rafael Spregelburd and *Simone* by Eduardo Lalo. We put forward the hypothesis that these acts can be seen as "pure acts", in Kant's words: those who are beyond equivalence and all performance criteria, which contain in themselves their own purpose. They may seem parapraxes, and are, in a sense, "symbolic suicides of the subject", which can be born again, but will no longer be the same.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

I DID

Actos éticos en el reino de la finitud

Luz Rodríguez Carranza (Universiteit Leiden)

Finitud

La expresión “I Did” –“sí”, o “lo hice”– se encuentra, literalmente, en tres obras de géneros diferentes que son precisamente las que se van a analizar aquí: *Simone*, novela del puertorriqueño Eduardo Lalo (2012), *Spam*, ópera hablada del argentino Rafael Spregelburd (2013), y *Birdman*, película del mexicano González Iñárritu (2014).¹ En los tres casos los protagonistas asumen la responsabilidad de sus propios actos.

No se trata, sin embargo, de la conformidad con reglas ajenas. La culpabilización social fue rechazada por la modernidad, según Judith Butler, desde la *Genealogía de la moral*. Para Nietzsche la moral acusa al individuo de ser causa de un sufrimiento ajeno solo para subordinarlo a intereses de otros.² Reflexionar sobre sí mismo en el marco de ese sistema es ser “sujeto”, “sujetarse” y decir “I Did” es aceptar ese lugar. Otros pensadores del siglo XX desarrollaron esta rebelión contra la moral del poder, aunque la matizaron mucho: es el caso de Foucault, quien en sus últimos escritos ya no considera al sujeto como un simple efecto del discurso, sino como un ser capaz de una operación crítica y de un trabajo ético sobre sí mismo.³

La desconfianza en los marcos morales universalistas llevó a denunciar supremacías políticas y culturales, pero también tuvo la consecuencia opuesta a la de la rebelión: el fatalismo generalizado. Se asume la imposibilidad de cualquier decisión independiente de la manipulación que se efectúa, sobre todo, a través de los medios. Ha sido a mi juicio Alain Badiou quien ha descrito ese efecto con más justeza, en un seminario reciente, con el nombre de “finitud”.⁴ Es la lógica del consumidor occidental,

¹ Las siglas siguientes remiten al corpus: Si (*Simone*), Sp (*Spam*) y B (*Birdman*).

² NIETZSCHE, *On the Genealogy of Morals*, 80 en BUTLER, *Dar cuenta de sí mismo*, 22.

³ FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 28 en *Ibid.*, 32.

⁴ BADIOU, *L'immanence des vérités*, s/p. Badiou no nombra explícitamente –sí lo hace BOSTEELS (cfr. *The Jargon of Finitude*)– la referencia filosófica de este discurso: “finitud” es el nombre de la teoría crítica francesa a la zaga de Heidegger primero y de Derrida después –el discurso de todos nosotros, me atrevería a decir–, que rehúsa toda preeminencia o dominio del sujeto y concibe al hombre como receptividad expuesta al lenguaje.

resignado, que se satisface con lo que se puede comprar y es compatible con el hecho de que el sistema que reparte sea injusto e injustificable. Parece imposible escapar a la propaganda y al manejo de la información, y lo aceptamos como la única forma de vida posible.

Los relatos o narraciones identitarios y colectivos han perdido eficacia; ya no son escuchados ni leídos, y mucho menos asumidos. Son las palabras e imágenes sueltas las que construyen hoy a las “personas públicas”, como las llama Boris Groys,⁵ subjetividades vacías, “diseños de sí”.⁶ No por nada los hombres políticos, a semejanza de las estrellas de la cultura popular, se rodean de especialistas mediáticos que aconsejan accesorios y *slogans* en lugar de ofrecer explicaciones y argumentos. Ya no hacen falta intelectuales, sino expertos en comunicación. Sin llegar a las cirugías estéticas o a las formas quirúrgicas del *body art*, el diseño de sí está al alcance de cualquiera que tenga acceso a Internet o Photoshop y se construya un perfil o un blog.

Ahora bien, este trabajo propone analizar tres obras que ponen en escena actos incongruentes tanto con el discurso de la finitud como con el diseño de sí. Se trata, a mi juicio, de “actos éticos puros”⁷ kantianos, como los describe Alenka Zupančič: aquellos que están más allá de toda equivalencia y de todos los criterios de eficacia, que encierran en sí mismos su propio propósito. Kant distingue en *Metafísica de la Moral* entre legalidad y moralidad:

[...] la mera conformidad o no conformidad de una acción con la ley, más allá de su incentivo [*Triebfeder*] se llama legalidad (legitimidad); pero esa conformidad en la cual la Idea de deber que surge de la ley es también el incentivo para la acción se denomina moralidad.⁸

El móvil de esos actos no es utilitario, ni responde a una normativa que establezca obligaciones en términos de posibilidad de cumplirlas. Zupančič sugiere que es una máxima de vida, que no tiene contenido; una mera forma, un designio vacío que nos mueve a actuar precisamente para llenarlo, aunque todos los razonamientos y normas nos demuestren su imposibilidad.

⁵ Cfr. GROYS, *Volverse público*, 15.

⁶ *Ibid.*, 33.

⁷ Cfr. ZUPANČIČ, *Ética de lo real*, 28.

⁸ KANT, *The Metaphysics of Morals*, 46, citado por ZUPANČIČ, *ibid.*

Los actos morales corrientes están ligados con la red simbólica: el habla de un sujeto es siempre el discurso de un Otro y el sujeto no actúa, sino que el Otro actúa a través de él. Hasta el sujeto de un acto fallido es el sujeto del inconsciente, y está siempre dirigido a un espectador, es un *acting out*. Un acto puro, o acto exitoso, en cambio, es algo que atraviesa el umbral de lo simbólico y deja de lado cualquier valor o reconocimiento. Así lo ilegal sigue encontrándose dentro de la categoría de la legalidad, pero la ética no: es un exceso. La pregunta que plantea es por lo tanto la siguiente: ¿cómo un sujeto puede hacer caso omiso de todos sus intereses, incluso el de la vida? Según ella, hay una mutación subjetiva, y en otro trabajo Zupančič establece una relación con el concepto del pasaje al acto de Miller y con el suicidio del sujeto: “Después de ese acto el sujeto puede volver a nacer pero sólo como un nuevo sujeto. Ya no será el mismo, y todo lo que viene después lo cumple otro”.⁹

El sujeto que adviene es el que es fiel al acontecimiento y a su propio acto. Reconoce, además, su propia responsabilidad intransferible: sabe que es él, y solo él, quien le ha otorgado poder a la Ley y quien puede quitárselo.

Basura

Los protagonistas de las tres obras del corpus viven en la nada y la basura. El narrador de la novela *Simone* lo dice literalmente desde la primera página: “Pensar desde la nada, desde este nada pasa [...]. Escribir desde un final que no dejará de ser, que acaso no haya sido otra cosa que final” (Si, 19). Los seres humanos son desechos (Si, 50) y los lugares son restos del pasado (Si, 51).¹⁰ Por otra parte, aunque Riggan, en *Birdman*, se despierta la mañana de su estreno entre bolsas de basura,¹¹ es Monti, de *Spam*, quien lo muestra de la manera más espectacular. El acto 12 –día 17– se llama “La basura virtual” y consiste

⁹ ZUPANČIČ, *Ética de lo real*, 66. Miller refiere obviamente a Lacan en *La ética del psicoanálisis* pero Zupančič relaciona sus conclusiones y el acto puro de Kant, no solo con esa obra o, como sería previsible, con “Kant con Sade” sino con el seminario XX, aunque es posterior. Según la filósofa eslovena, “Lo que está en juego en ambos casos [Kant y Lacan] es la conceptualización de un cierto excedente” y el deseo “es la forma pura de la exigencia” (ZUPANČIČ, *Ética de lo real*, 34).

¹⁰ Cabe indicar además que los zapatos que usa fueron de su padre (Si, 51), las palabras de la camiseta de un hombre en Río Piedras son “vestigios de un mundo desaparecido” (Si, 54) y una de sus citas más importantes tiene lugar en una casa de antigüedades, en “un caos de objetos que eran restos de vidas que nada tenían que ver con la mía” (Si, 82).

¹¹ GONZÁLEZ IÑARRITU e.a., *Birdman*, 95 [50]. La primera cifra corresponde al número de página en el guión, la cifra entre corchetes corresponde a la toma. Todas las traducciones del inglés son mías, salvo indicación contraria.

en un monólogo apocalíptico acompañado por un karaoke de temas que van de *La internacional socialista* y *The final countdown* a *Toxic*, de Lady Gaga, y *Hello*, de Lionel Richie:

La basura es la primera industria del mundo tal como hoy lo concebimos.
 Su presencia es fundamental, y sostiene al capitalismo agonizante
 Más que una dictadura y mucho más que cualquier constitución.
 La economía que rige el curso del planeta pende de un hilo
 Y ya hace tiempo que se basa en la producción de cosas inservibles: [...]
 El mundo virtual (vaya noticia) copia al real
 Para tratar de aparecer como creíble.

Así es que copia también su afición por la basura.

¿De qué otra manera se explica, si no, el spam,
 Más toda la carísima industria de antivirus, barredores, filtros, cortafuegos
 Que no son más que la réplica grotesca de los enormes basurales
 O de esa isla de nylon que se arremolina en el Pacífico,
 De los residuos nucleares enterrados en el desierto en Nuevo México?
 La basura puede –a veces– ser muy cara (Sp, acto 12, día 17, s/p).

En un mundo efímero que desaparece, los protagonistas desaparecen también y borran lo que hacen. El de *Simone* escribe con tizas (Si, 52): “No había una autoridad personal mayor que la de esfumarse sin huellas, como si nada de lo hecho con dedicación y gran trabajo hubiera existido” (Si, 116). El de *Spam*, antes de perder la memoria, disfrutaba borrando los archivos de su investigación: “yo no hago copias”, aclara (Sp, acto 2, día 7). Cuando, amnésico, busca huellas de su identidad en Internet, descubre que el nombre indicado en su pasaporte –Mario Monti– es el del primer ministro italiano, y la web solo propone referencias al político: “soy invisible en el mundo real. E invisible también en el mundo virtual” (Sp, acto 10, día 15). “No tienes Twitter, no tienes una página en Facebook, tú eres el que no existe”, le dice a Riggan su hija en *Birdman* (B, 50 [20]), y él constata que su cuerpo, que ve en el espejo, “está desapareciendo” (B, 71 [34]).

Las palabras también son residuos. El narrador de *Simone* es un escritor, el de *Spam* un lingüista, y ambos son espectadores –más que lectores– de una proliferación verbal que los acosa. Se trata de palabras sueltas que, como las de Google –uno de los mecanismos operadores de *Spam*– “están liberadas de su habitual sujeción a las reglas del lenguaje. Son nubes de palabras que funcionan como colecciones de términos más allá de

la gramática”.¹² El escritor lee los anuncios de los negocios, “ese larguísimo texto urbano [...] cartografía de las palabras de tantos seres anónimos, puestas en rectángulos de plástico o convertidas en estructuras de neón” (Si, 46).¹³ El lingüista trabaja sobre una lengua desaparecida, la de los eblaítas –enteramente inventada por Spregelburd– que carece de preposiciones, y está compuesta exclusivamente de sustantivos.¹⁴ El problema es la ausencia de preposiciones, como ‘entre’, que deben ser reemplazadas cada vez por otros sustantivos.¹⁵ Las nuevas palabras terminan por ser escritas en la arena, y con la arena, desaparece la lengua eblaíta. “Y sólo podemos vivir en el presente./ Y toda historia es poesía./ Todo es poesía” (Sp, acto 26, día 30). Finalmente, en *Birdman*, las actrices sufren esperando que “alguien les diga que lo lograron” (B, 56 [26]), y las obras dependen de lo que escriba una sola crítica, Tabitha Dickinson. Riggan se siente avasallado por las palabras, y ya en la primera escena se lee perfectamente sobre el espejo de su camarín la frase “A thing is a thing, not what is said of that thing” (B, 2 [1]).

Mensajes

A diferencia de otros residuos, las palabras interpelan porque “son neuroestimulantes”, como le explica Monti a su exalumna Cassandra.¹⁶ Así, de pronto, el que escucha las considera mensajes, como es el caso del escritor de *Simone*: “en torno mío ahora encontraba mensajes, aun si no me eran destinados” (Si, 59). Cuando le llega un primer mensaje real, dice, “no pensé que tuviera que ver conmigo. Parecía una consigna, una protesta dirigida a todos y a nadie” (Si, 25). Incluso cuando ya ha recibido varios se pregunta si es el único destinatario:

¹² GROYS, *Volverse público*, 195.

¹³ “Tras las palabras queda el enigma. Pero todo sabe a plástico, a sol, a baterías doble A de un aparato hecho en China” (Si, 49). “No podría irme nunca de la ciudad que había recorrido así convertida en una página” (Si, 202).

¹⁴ Así, “gozaban de un léxico riquísimo, el más rico del que se tenga memoria en la historia de las lenguas”, (Sp, Acto 2, día 7, s/p.).

¹⁵ “Los soldados se hacían escribas./ los príncipes se hacían escribas./ los herreros se hacían escribas./ Las mujeres se hacían escribas” (Sp, acto 24, día 30). El diccionario “iba creciendo, incansable/ adosado a la ciudad civil y a sus muros inscribibles/ como un musgo./ como un moho./ como una piel./ como un eslogan” (Sp, acto 15, día 23).

¹⁶ Sp, acto 25, día 1, s/p. El protagonista coincide aquí con varios estudios neurológicos que han demostrado que la música vocal estimula zonas diferentes del cerebro que la instrumental: desde que hay palabras se activa el córtex auditivo izquierdo (cfr. WILKINSON, *Different Brain Regions Handle Different Music Types*, s/p.) y lo mismo sucede cuando se las ve.

¿Cómo estar seguro que el o la que me manda los mensajes lo hace exclusivamente conmigo? ¿No puede, como el fanático que pega sus alegatos por la ciudad, enviarlos a muchos? ¿No puedo estar siendo parte de una red de víctimas, de un espectáculo, de una obra de arte o una broma sucia? (Si, 73)

La red de víctimas es también digital, y el *spam* que recibe Monti en la ópera de Spregelburd está indudablemente dirigido a muchos: es el típico pedido de un número de cuenta bancaria para girar millones de dólares. Ambos profesores –el de *Simone* enseña literatura, el de *Spam* lingüística– se sienten aludidos personalmente, y reaccionan. Los mensajes piden respuesta,¹⁷ pero los protagonistas son conscientes de que son falsos. La descripción que hace Simone de sí misma es mentirosa: no se llama ni Lina ni Simone, no es una niña rubia blanquita de pelo corto y ojos azules sino “una mujer de mediana edad”, con un ligero sobrepeso y pelo “negro y muerto”; es “Li, una china habitante de una isla del Caribe” (94). El lingüista sabe que la niña malaya del *spam*, abusada por su tío, es un fraude, y sabe también que su propia respuesta tiene otros motivos que ayudarla:

Así que, esperando un signo esquivo de mi alumna,
 Por desidia, por tedio o por mostrarme a mí mismo mi coraje,
 Le envié los datos de mi cuenta a esta pobre asiática en aprietos.
 ¿Por qué no hacerlo?
 Era un negocio redondo, redondísimo,
 Sobre todo considerando que cuando uno espera algo importante
 Todo es *spam*,
 Y que no existe tal niña en problemas,
 Que no existe ningún tío asesino,
 Que no existe Malasia alguna en ningún lado.¹⁸

Los mensajes provienen de los mismos protagonistas: en la novela la muchacha cita textos del escritor, en la obra de teatro la carta que recibe Monti la escribió él mismo antes de la amnesia. *Birdman* es el caso más claro, porque la voz en *off* del héroe de Hollywood que incita a Riggan a volver a encarnarlo es una amenaza sin cuerpo –aunque se encarna en la toma 50– pero le dice claramente quién es:

¹⁷ El primero, aunque es una inscripción callejera, va acompañado de un papel bajo la puerta del profesor que exige “quiero que me lea [...] que me lea y leerlo a usted” (Si, 35). El *spam* urge también con el peligro que corre la remitente: “Necesito su ayuda urgente” (Sp, acto 4, día 2). En ambos casos, la descripción es la de una muchacha joven y aniñada y todo termina con cortesía: “Agradezco su atención y sinceridad. Atentamente, Simone” (Si, 35). Algo menos convencional ocurre en *Spam*: “Si esta propuesta de negocios de la familia ofende a la moral y valores éticos,/ acepte mis disculpas sinceras vete a tomar por tu propio culo blanco” (traducción simultánea de “do accept my sincere apology go fuck yourself in your white ass”) (Sp, acto 4, día 2).

¹⁸ (Sp, acto 9, día 3).

RIGGAN

Ignoro mis formaciones mentales. Esta es una formación mental. Esta es una forma mental.

BIRDMAN (voz)

Termina con esa mierda. Yo no soy una formación mental. Yo soy “tú”, imbécil (B, 70 [33]).

Actos

Aunque saben que esos mensajes son falsos, los tres personajes actúan jugándose el todo por el todo. Monti contesta el *spam* de la niña malaya antes de la amnesia y presencia el asesinato de otro hombre en su lugar; el escritor de *Simone* va a la cita propuesta por la muchacha y se enamora de ella, pero decide quedarse en Puerto Rico cuando ella se va. Riggan de *Birdman*, es el que lleva el acto kamikaze al extremo: se dispara una bala en la cabeza en escena, punto límite de la performance (como lo llama Lehmann¹⁹) la posibilidad extrema –por lo absolutamente irrepitable– del suicidio público.

Ahora bien, ¿cómo pasan los protagonistas de la subjetividad resignada del hombre mediocre, que se disuelve conscientemente bajo el poder de un discurso que lo aniquila, a la de un hombre capaz de un gesto extremo? Las palabras que los acosan –que provienen de ellos mismos– parecen ser el desencadenante, pero los efectos no son los que podrían preverse. Por razones de espacio, se ha decidido acotar el análisis dedicándolo ahora a una sola obra, *Birdman*

Riggan Thomson es un actor de Hollywood que encarnó en los 90 a un superhéroe de historieta en tres producciones de grandes presupuestos, pero en la actualidad intenta probarse como *real* actor de Broadway escribiendo, dirigiendo, actuando y coproduciendo –con su mejor amigo Jake– la adaptación de un cuento de Raymond Carver, “De qué hablamos cuando hablamos de amor”. Son muchos los obstáculos que debe afrontar: reemplazar a un actor la noche antes de la *preview* por el talentoso Mike Shiner, y tener que medirse con él, estar ahí para su hija Sam en rehabilitación, apoyar a su pareja encinta, ser aprobado por la crítica todopoderosa, Tabitha Dickinson y, sobre todo, huir de la voz de Birdman, que lo incita a volver a encarnarlo.

¹⁹ Cfr. LEHMANN, *Postdramatic Theatre*, 136.

La situación de Riggan es la de alguien que ha abandonado su “persona pública” y se ha vuelto “la encarnación visible de la nada: la forma visible de una subjetividad vaciada de todo contenido específico”.²⁰ Ya no puede ser el superhéroe, no porque no quiera sino porque no le queda más remedio, ya no tiene edad para eso. Tampoco tiene mucha confianza en su capacidad para triunfar en Broadway. Es un mal actor, como lo demuestran sus dos ensayos melodramáticos y poco convincentes del monólogo principal de la obra (B, 54 [22]).

Hay en la película un encadenamiento vertiginoso de anillos de Moebius y de metalepsis entre la obra de Raymond Carver puesta en escena por Riggan, la diégesis misma y los referentes intertextuales e intermediales al mundo de la ‘alta’ cultura y de la crítica. Muchos giran en torno a la muerte en escena, y funcionan como anuncios de lo que vendrá. Hay varios niveles de representación: la historia de Ed, Mel y Terri, la de cuatro actores que hablan de ellos en la obra de teatro y la de Riggan, Mike, Leslie y Laura.

Hay referencias a la cultura de masas, académica, literaria, cinematográfica y teatral. Así, la metalepsis más evidente es que el actor que representa a Riggan es Michael Keaton, el héroe de *Batman* y el disfraz de Birdman es una copia del suyo. Cuando una familia se saca una foto con Riggan y el niño pregunta quién es, la madre le responde “Batman” en lugar de “Birdman” (B, 44 [17]). El discurso académico se hace presente en la figura de un crítico que entrevista a Riggan y que cita a Barthes.²¹ El guiño culto más claro a la indeterminación entre realidad y ficción es *Labyrinths*, la traducción americana de los cuentos más famosos de Borges, en manos de Mike cuando está en el banco solar (B, 66 [32]). Dos tomas citan inconfundiblemente a Antonioni, la escena bajo las sábanas de *Identificazione di una donna* y la toma circular antológica de *Profession Reporter*. La referencia más importante en la historia del teatro es, obviamente, la de *El enfermo imaginario* de Molière, quien murió él mismo en escena desempeñando el papel principal de su obra.

Todas estas referencias, metalepsis y *mises en abyme* que insisten en la ficción y en los desdoblamientos –para no hablar de los espejos que son omnipresentes– han sido

²⁰ GROYS, *Volverse público*, 16.

²¹ “La labor cultural que antes realizaban los dioses y sagas épicas ahora la realizan los comerciales de detergentes y los personajes de tiras cómicas” (B, 11 [5]). También Mike cita a Flaubert (B, 46 [17]).

probablemente la causa de que muchos reseñistas trataran la película de Iñárritu de ‘pretenciosa’. Son casi estereotipos del discurso de la finitud y sugieren un mundo de simulacros conocido, pero vacilan gracias al misterio que envuelve la intimidad de Riggan.

En la ficción es central el misterio, la elipsis, el enigma, lo que no sabemos. Cabe preguntarse entonces dónde está la elipsis –y en consecuencia la ficción– en una película sin cortes ni fuera de campo. Hay aparentemente un solo plano continuo: los pocos cambios están en fundidos encadenados imperceptibles en la oscuridad y el paso del tiempo se materializa en el mismo plano, con cambio de luces o paneos (movimientos laterales de cámara). Por otro lado lo vemos todo: en los camarines gracias a los espejos, en los corredores y en la calle gracias a la *steadicam*. Hasta lo que se oye, incluyendo la voz en *off* que persigue a Riggan, termina por entrar en campo. La cámara es subjetiva, la opción arriesgada de *Festín diabólico* –*La soga*, en España, *The Rope*– de Alfred Hitchcock y *La dama del lago* de Robert Montgomery pero la perspectiva principal no es la del personaje principal, Riggan, sino la de la mirada que lo sigue como su sombra y a pocos pasos. Esta mirada es la de Birdman, su personaje de Hollywood, a quien le pertenece también la voz en *off*. El objeto principal de la mirada –con la única excepción de tres escenas de Mike– es Riggan, en plano americano o primer plano cuando dialoga con alguien, y la *steadicam* lo sigue como una sombra a lo largo de corredores, escenario, calle y bar. Lo vemos caminar, discutir, actuar, mirarse en el espejo y, en una ocasión, volar, pero no sabemos por qué lo hace. Esa es la elipsis, ese es el fuera de campo: la intimidad del personaje.

El fuera de campo es “‘lo real’ de las imágenes cinematográficas, su infinito, su imposible”, afirma Badiou.²² Su ausencia, como en este caso, apunta a la teatralización. En *Birdman*, además, como en muchos films de Hitchcock, la escena clave se desarrolla en el escenario y es un suicidio. Zupančič dice que es “la intrusión de una ‘realidad ajena’ en una disposición ficcional específica [...] cada vez que coinciden las realidades cinematográfica y teatral, cada vez que se superponen los relatos cinematográfico y teatral, hay un cadáver”.²³ Ese actor no aparecerá más en el film, no se levantará para saludar al público con sus compañeros. Es un acto definitivo, pero en *Birdman* no es el

²² BADIOU, *À la recherche du réel perdu*, 31 (mi traducción).

²³ ZUPANČIČ, *Un lugar perfecto para morir*, 56.

final, o, mejor dicho, el suicidio es de un orden diferente: es el de una persona pública. Hay un después, y eso ha dado pie a cientos de interpretaciones.

Finales

Si el final es lo que retroactivamente produce la ilusión de coherencia y de causalidad, y solo a partir de él puede enmascararse la contingencia radical del encadenamiento del relato, en este caso este enmascaramiento no es posible y toda reconstrucción enfrenta el desdoblamiento entre la mirada y la voz y el objeto opaco. A mi parecer, se pueden distinguir tres reconstrucciones plausibles. La primera, a partir de la muerte en escena, privilegia la influencia de *Birdman*, de la voz y la mirada. La voz, que escuchamos desde la primera escena, posee un poder acusmático:²⁴ es una amenaza sin cuerpo, aunque rápidamente –ya en la quinta escena– diga que está dentro suyo. *Birdman* desprecia el presente del actor y sus esfuerzos por abrirse paso en Broadway, se burla de su situación familiar y lo acosa para que vuelva a ser el que fue. Su apoteosis es la escena 50 cuando despierta a Riggan, quien se ha dormido borracho sobre bolsas de basura, imagen completa de su decadencia después de que Tabitha le ha jurado destrozar su obra. Se corporiza detrás suyo, potencia sus poderes –llega a provocar una batalla de ciencia ficción– y lo impulsa a volar sobre Manhattan.

Ahora bien, la mirada, sostiene Žižek, si bien es poder –control de la situación– es también la encarnación perfecta del amo impotente, figura central del universo de Hitchcock, el testigo pasivo.²⁵ La voz también pierde todo poder, a su vez, cuando el sujeto toma una decisión que la contradice. Riggan vuela sobre Manhattan para hacer exactamente lo contrario que le exige *Birdman*: va al teatro para el estreno. Esta es una variante de la primera reconstrucción, se reemplaza un amo por otro, su autoimposición de ser un actor de Broadway y de dar todo de sí, de jugar su cuerpo en escena. En este primer final, en cualquiera de sus variantes el personaje es un héroe trágico y su decisión implica el aniquilamiento. Hay un segundo final, sin embargo, que exige otra reconstrucción: es un triunfo a la americana en el que el protagonista sobrevive y pone a sus pies familia, público, crítica, medios y redes sociales. Después de una secuencia onírica en la que se suceden bailarines y héroes de cómics y superproducciones, Riggan

²⁴ Cfr. CHION, *La voix au cinéma*, 26.

²⁵ ŽIŽEK, *Cómo los no engañados se equivocan*, 125.

se despierta en el hospital y por primera vez es su mirada la que coincide con la cámara, es él quien ve y oye (B, 107 [55]). Lo primero que ve es a Sylvia, su exmujer, y se entera por Jake de que se ha volado la nariz y de que tanto la implacable Tabitha Dickinson como todos los medios ensalzan su performance. Se ha hecho acreedor incluso a una nueva etiqueta: “Thomson creó un nuevo género que sólo puede describirse como ‘superrealismo’. El artista y su público derramaron sangre literal y metafóricamente. Sangre real. La sangre que le hacía tanta falta a las venas del teatro de los Estados Unidos” (B, 108 [55]). “Lo hiciste”, grita Jake (“You did it”) (B, 108 [55]). Su exmujer está a su lado y se preocupa por él, Sam, la hija rebelde, le trae las flores que le gustan, sube su imagen a Twitter y se deja acariciar el cabello.²⁶ Está muy sereno y logra engañar a todo el mundo: a Birdman, a su familia, al público y a la crítica.

Hay un tercer final, sin embargo. A la pregunta de Jake –“¿Es lo que querías?” (B, 109), la cámara enfoca a Riggan, quien asiente con una sonrisa enigmática. Y a la pregunta de Sylvia –“¿fue un accidente?” (B, 110)– no contesta. Al quedarse solo va al baño, retira sus vendas y vemos en el espejo su nariz deformada y totalmente cicatrizada, la nariz de Javier Bardem, dice el guión. Birdman está sentado en el inodoro, encorvado y empequeñecido. El fantasma se ha quedado sin consistencia, sin voz y sin mirada, es una cosa. Riggan lo abandona, sale del baño y al ver una bandada de pájaros se encarama a la ventana. La cámara gira 180 grados para ver entrar a Sam, quien luego de buscar a su padre en el baño va a la ventana abierta y mira hacia el cielo con una sonrisa. Por primera vez no vemos a Riggan, es su cuerpo –volando ante los ojos de su hija– lo que está fuera de campo.

En las otras dos obras las decisiones tampoco coinciden con el encadenamiento causal: podría decirse, incluso, que no hay finales. El escritor, frente a la huida de su amor, Simone/ Li, su alter ego, afirma su propia decisión de quedarse: “aquí están mis grietas” (Si, 154). “Allí estaba la mujer que quería pero no abriría la puerta” (Si, 155). El desenlace es escribir en muros y aceras “esa absurda ausencia de tu cuerpo” y vivir el duelo, por haber elegido la ciudad: “No podría irme nunca de la ciudad que había

²⁶ La reconstrucción a partir de este final enlaza otras informaciones: en la obra de Carver, Terri había comentado que Ed había intentado suicidarse y no lo había conseguido (B, 4 [3]); Riggan se burla de Mike –“Mr. Truth”– haciéndole creer que tuvo una infancia melodramática (B, 69 [33]). En el entreacto, antes de dispararse una bala, le cuenta a Sylvia que cuando ella descubrió que la engañaba intentó ahogarse en el mar, pero que la quemadura de las medusas se lo impidió: suicidio frustrado que anuncia el del escenario (B, 102 [52]).

recorrido así, sin pudor, convertida de una página” (Si, 156). Monti reencuentra su infancia y decide “volver a casa”. En las tres obras los sujetos son otros después de esos actos. En *Simone*, el escritor asume su responsabilidad frente a su gran “no”. En *Spam* ese reconocimiento está en el cuadro de Caravaggio, quien, como el protagonista, huyó a Malta. El pintor había matado a un hombre en Nápoles, y por primera y única vez firma una obra –el asesinato de Juan el Bautista– y lo hace con la sangre de la víctima: “Yo, Caravaggio, lo hice”. Monti pierde la memoria al asistir al asesinato de otro hombre en su lugar, también en Malta, y es otro después de ese hecho. Riggan, al despertarse en el cuarto de hospital, le responde a su amigo “I did”, palabras que se encuentran también en el epígrafe de la obra, el epitafio de Raymond Carver.

El resultado alcanzado por Riggan –el amor de los suyos– es el caso ejemplar de los estados que Ester llama subproductos, que no pueden planificarse de antemano ni suscitar por medio de una decisión consciente.²⁷ Son los únicos resultados posibles de un acto puro y el único modo de generarlos –advierte Žižek– consiste “en no apuntar a ellos, sino perseguir otras metas y esperar que se produzcan”.²⁸

Bibliografía

Fuentes

- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, ALEJANDRO/ GIACOBONE, NICOLÁS/ DINELARIS JR., ALEXANDER/ BO, ARMANDO: *Birdman (Or the Unexpected Virtue of Ignorance)*, [https://dl.sfy.ru/pdf/b/birdman_2014.pdf (última consulta octubre de 2016)], s/p.
- LALO, EDUARDO: *Simone*, Buenos Aires: Corregidor 2012.
- SPREGELBURD, RAFAEL: *Spam*. Manuscrito facilitado por el autor (en prensa en Buenos Aires: Atuel). Puesta en escena 2013-2015 (teatro El Extranjero, Buenos Aires), s/p.

Literatura crítica

- BADIOU, ALAIN: *À la recherche du réel perdu*, Paris: Fayard 2015.
- “L’immanence des vérités. Séminaire (Compte rendu par Daniel Fischer). Cours du mercredi 24 septembre 2014”, [<http://www.entretmps.asso.fr/Badiou/14-15.htm> (última consulta octubre de 2016)], s/p.

²⁷ ESTER, *Sour Grapes*, en ŽIŽEK, *Cómo los no engañados se equivocan*, 132.

²⁸ *Ibid.*

- BOSTEELS, BRUNO: “The Jargon of Finitude. Or, materialism today”, *Radical Philosophy* 155 (May.-Jun. 2009), [<https://www.radicalphilosophy.com/article/the-jargon-of-finitude>] (última consulta octubre de 2016)], 41-47.
- BUTLER, JUDITH: *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Buenos Aires/ Madrid: Amorrortu 2009.
- CHION, MICHEL: *La voix au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma 1985.
- ESTER, JOHN: *Sour Grapes. Studies in the Subversion of Rationality*, Cambridge: Cambridge UP 1985.
- FOSTER, HAL: *Design and Crime and other Diatribes*, London: Verso 2002.
- FOUCAULT, MICHEL: *Histoire de la sexualité. Vol. II: L'usage des plaisirs*, Paris: Gallimard 1984.
- GROYS, BORIS: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra 2014.
- KANT, IMMANUEL: *The Metaphysics of Morals*, Cambridge: Cambridge UP 1993.
- LACAN, JACQUES: *Le séminaire, Livre XX: Encore, 1972-1973* (texte établi par Jacques-Alain Miller), Paris: Seuil 1975.
- “Kant avec Sade”, *La philosophie dans le boudoir*, Paris: Borderie 1980: 81-107.
- *Le séminaire, Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse, 1959-1960* (texte établi par Jacques-Alain Miller), Paris: Seuil 1986.
- LEHMANN, HANS-THIES: *Postdramatic Theatre*, London: Routledge 2006.
- MILLER, JACQUES-ALAIN: “Jacques Lacan: remarques sur son concept de passage à l'acte”, *Mental* 17 (abr. 2006), 17-28.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *On the Genealogy of Morals*, New York: Random House 1969.
- WILKINSON, ALLIE: “Different Brain Regions Handle Different Music Types”, *Scientific American* 12 (Mayo de 2014), [<http://www.scientificamerican.com/podcast/episode/different-brain-regions-handle-different-music-types/>] (última consulta octubre de 2016)], s/p.
- ŽIŽEK, SLAVOJ: “Cómo los no engañados se equivocan”, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós 2002, 121-148.
- (ed.): *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires: Manantial 2008.
- ZUPANČIČ, ALENKA: “Un lugar perfecto para morir: El teatro en las películas de Hitchcock”, ŽIŽEK, SLAVOJ (ed.): *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires: Manantial 2008, 51-75.
- *Ética de lo real. Kant, Lacan*, Buenos Aires: Prometeo libros 2010.