

De qué hablamos cuando hablamos de *Birdman*

What we talk when we talk about *Birdman*

José Bernardo San Juan – C. U. Villanueva – jbernardos@villanueva.edu

Resumen: El éxito de la narrativa de Raymond Carver en España es notable, a tenor de las decenas de ediciones que, en los últimos años, se han hecho de sus libros. Mientras que en los países de lengua inglesa el interés ha venido acompañado de análisis, en el mundo hispano apenas se han dedicado esfuerzos críticos. En los últimos meses se han publicado textos cuya tesis consiste en afirmar que lo que tienen en común esos relatos es la descripción de las relaciones de pareja entendidas como el origen de la felicidad y, a la vez, entendidas como un misterio. En este artículo se trata de mostrar cómo la película *Birdman* es una adaptación *sui generis* del relato carveriano “¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?” en la medida en que participa plenamente de esa tesis de fondo por más que no respete el orden del relato.

Palabras clave: Birdman; Raymond Carver; Alejandro González Iñárritu; Adaptación cinematográfica; “De qué hablamos cuando hablamos de amor”

1. Introducción

En 2015 *Birdman* ganaba el Oscar a la mejor película y su director Alejandro González Iñárritu se llevaba la estatuilla a la mejor dirección: con ello pasaba a ingresar en el reducidísimo grupo de mexicanos que han obtenido tal galardón. Era ésta una peculiar adaptación del relato “De qué hablamos cuando hablamos de amor”, texto cuyo título coincidía con el del libro donde había aparecido, allá por el año 1981. Se trataba de la tercera obra publicada por Raymond Carver, uno de los escritores norteamericanos más influyentes del siglo XX.

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

La suerte de la narrativa de Carver en el mundo hispano ha sido asimétrica: mientras que en países como España se ha reeditado con frecuencia, apenas ha sido estudiada desde ámbitos académicos. Las razones de esta irregularidad bien pueden tener que ver con la difícil exégesis de unos relatos que son tan atractivos como oscuros. En esta comunicación se asume la tesis de interpretación de la narrativa carveriana conocida como del “misterio necesario” (Bernardo, 2014) y, de acuerdo con ella, se analiza “De qué hablamos cuando hablamos de amor”. Y todo ello con el fin de mostrar cómo *Birdman*, con independencia de que no sea una reproducción fiel del relato original, asume lo más característico de los textos de Carver, lo traslada a la contemporaneidad y se constituye, por tanto, en una verdadera adaptación.

2. La obra de Carver y el “misterio necesario”

Alessandro Baricco (1999: 45) fue uno de los primeros en escribir sobre la figura de Gordon Lish, el editor que, a través de sus correcciones, acabó determinando el estilo de Carver. Según este crítico lo que resultaba nuclear en la obra del norteamericano era su afición por mostrar comportamientos que el lector entendía como verosímiles pero que eran, a la vez, inexplicables. En sus relatos se describe a personas que llevan una vida convencional y que, sorprendentemente, son actores de un suceso extraordinario. Y todo ello narrado de manera que el lector lo comprenda como factible. Por eso en la obra de Carver siempre habría un desasosiego estructural.

Para Baricco

“lo que se narra allí es una violencia que nace, sin explicaciones aparentes, en un terreno de absoluta normalidad. Cuando más violento y sin motivo es el gesto y quien lo cumple es una persona absolutamente ordinaria, más aquel modelo de historia se vuelve paradigma del mundo y esbozo de una revelación inquietante sobre la realidad. Demasiado inquietante y fascinador para que no sea tomado en serio” (1999: 45).

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

Esta característica es la que ha atraído a gran cantidad de lectores y es también el principal obstáculo para su estudio en la medida en que no se puede explicar lo que es, de suyo, inexplicable. La verosimilitud exige una causalidad y estos relatos muestran una ausencia de lógica que parece excluir cualquier modelo de análisis. Nos encontramos, de hecho, ante un círculo sin salida. Tal y como expresó una de sus mejores conocedoras:

“sus narraciones ofrecen modelos, parábolas que parecen estar cargadas de sugerencias pero que eluden los poderes de interpretación de aquéllos que les reconocen significado” (Robinson, 1990: 38).

Algunos críticos se han rebelado ante la perspectiva del sinsentido y han creído descubrir las claves interpretativas de la literatura carveriana. Ewing Campbell (1992: 5) planteó la posibilidad de entenderlos de acuerdo con la “teoría de la epifanía” tal y como se muestra en los relatos de Joyce. El término “epifanía” procede de la literatura teológica y ha sido utilizado especialmente en los últimos siglos para la exégesis bíblica; se refiere a las manifestaciones sensibles de lo sagrado, de lo inefable, de la divinidad. En los relatos de Joyce –de manera paradigmática en *Los muertos*– se narran sucesos cotidianos que en principio no tienen ningún significado especial pero que para alguno de sus personajes acaban constituyendo una revelación de lo espiritual: la muerte del hombre, la contingencia de cualquier iniciativa humana, etc. Campbell estudia el influjo de Joyce en los primeros relatos de Carver, especialmente en “Pastoral”, y concluye que lo inexplicable no es sino una epifanía para sus protagonistas.

En un sentido análogo Kathleen Westfall Shute (1987:1-9) sostiene que en los últimos relatos de Carver hay una “estructura de salvación”: son textos en los que el lector sufre una catarsis y es enfrentado al “misterio de lo esencial”. Esta profesora analiza “Tanta agua, tan cerca de casa”, un relato en el que unos amigos encuentran un cadáver en un río en el transcurso de unas jornadas de pesca. Para que ese cadáver no les estropee la excursión deciden no hacer nada los tres días que dura la salida. Al regreso la mujer de uno de los

protagonistas le pregunta con insistencia por qué no lo denunciaron inmediatamente y éste no tiene una respuesta razonable que dar. Westfall Shute establece una comparación entre ese relato y la pasión de Cristo: los que condenaron a Cristo al igual que los tres protagonistas del relato fueron responsables de una acción pero no sabrían dar las razones de su comportamiento.

Lo expuesto por Baricco, Campbell y Westfall Shute coincide en señalar que lo característico de esos relatos es la existencia de un punto de inflexión: en todos ellos se da un hecho que aparentemente no tiene sentido. También coinciden los tres en señalar cómo el lector aprecia que lo narrado podría suceder, no se trata de ciencia ficción sino de sucesos que, por decirlo así, podrían aparecer publicados en un periódico. Pero mientras los dos últimos se esfuerzan por encontrar una lógica –una epifanía–, Baricco señala lo que parece obvio: el misterio en los relatos de Carver no tiene razón de ser. Son mejores y más reconocidos cuanto más sin sentido resulta lo que en ellos se narra.

Y sin embargo –según se verá– cabe una tercera opción, la señalada por la tesis del “misterio necesario”: Carver en sus relatos transmite una visión del mundo que consiste, precisamente, en que éste no se puede comprender. El comportamiento de las personas no siempre obedece a un criterio razonable: muchas veces hacen lo que no quieren hacer y no hacen lo que desean hacer. Y todo ello desde la perspectiva de que necesitan amor.

2.1. Leo Spitzer y la especificidad del autor

El principal obstáculo para analizar los textos carverianos consiste en acercarse a ellos con una metodología preconcebida. El gran lector que fue Leo Spitzer (1980: 2-20) dedicó buena parte de sus obras a desmontar apriorismos críticos que, precisamente, servían para alejar a los lectores de algunas de las más grandes obras literarias de la humanidad. Y como resultado de ese afán por llegar al fondo estableció su célebre principio del “círculo filológico” que, de alguna forma, expresaba la necesidad de leer repetidamente

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

los textos hasta lograr la aparición de un “clic” que permitiera descubrir una clave interpretativa de cada libro.

Se trataba de una forma de entender la literatura con una fuerte base lingüística –Spitzer siempre puso especial atención en el léxico y en la sintaxis a través de las cuales accedía al espíritu de la obra– y subjetiva en tanto que dependía de la capacidad y de la visión del crítico el que aquel “clic” apareciera o no. El método spitzeriano ha sido tan criticado en su arbitrariedad como respetado en sus resultados. Se trata de un procedimiento especialmente adecuado para la narrativa carveriana en tanto que ésta, según se ha visto, elude los modelos de interpretación habituales. En la síntesis de este método estaba el convencimiento de que la literatura expresaba la individualidad de cada escritor y de la época en que se había escrito.

De acuerdo con esta forma de entender la crítica se llegó a la tesis del “misterio necesario”, fundamentada en el hallazgo de dos intuiciones primordiales sobre los relatos carverianos:

- a) en ellos el comportamiento de las personas –al igual que el mundo en que vivimos– no obedece a unas leyes sino a una completa arbitrariedad
- b) en ese mundo magmático las relaciones de pareja constituyen un horizonte inexplicable de esperanza y felicidad. El amor está presente, en todas sus formas, en la mayoría de sus relatos. Se trata de un amor caracterizado, a su vez, por dos notas: por un lado se presenta como la fuente de la felicidad de los personajes (cuando han sido felices lo han sido porque han vivido en un clima de relación de pareja); y por otro no existe ninguna forma de saber en qué consiste, cómo es posible que funcione o no funcione. Los personajes muestran una incapacidad estructural para definir un modelo de éxito en el ámbito de la pareja. Se trata de una realidad que es misteriosa pero, a la vez, anhelada. En los cuentos de Carver,

“el amor es una fuerza oscura, incognoscible e irreversible, una forma de enfermedad que no sólo complica sino que domina la vida de los personajes. Los caracteres se alteran y pasan por el desconcierto, la furia, el sofoco y el aislamiento, atrapados por el amor” (Neset 1991: 293-294)

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

Esas dos intuiciones, aunque sea con la brevedad necesaria en esta clase de trabajos, deben ser desarrolladas. Con respecto al primero de los puntos –el comportamiento de las personas es arbitrario– el lector de Carver enseguida advierte que eso es un reflejo de su propia experiencia vital. No se trata de establecer sin necesidad concomitancias entre la obra y la experiencia de su escritor sino de que, a raíz de advertir el sinsentido de sus textos, es imposible no reparar en que cuando Carver se refería a sí mismo lo hacía en términos de ausencia de lógica. Ya Spitzer, según se ha expresado más arriba, dejó escrito que en no pocas ocasiones la intelección de una obra llevaba al crítico a conocer la individualidad del escritor. Y esta peculiaridad fue especialmente señalada en el caso que ahora nos ocupa, tal y como señaló el norteamericano: “cualquier gran escritor o, simplemente, buen escritor, elabora un mundo en consonancia con su propia especificidad” (McCaffery 2013: 59) En efecto, en multitud de ocasiones Carver explicó que su obra estaba marcada por el absurdo porque un literato si es honrado escribe sobre aquello que vive, y él vivía en un severo desorden existencial:

“Para escribir una novela un escritor ha de vivir en un mundo sobre el cual pueda afinar la puntería, y a partir de él escribir con exactitud. Un mundo que, al menos en un determinado momento, vaya a permanecer en su sitio. Junto a ello, ha de darse una completa fe en la *esencial corrección* de ese mundo. Una creencia en que el mundo conocido tiene razones para existir, y vale la pena que se escriba sobre él, pues no se va a volver humo en el proceso. No era ese el caso con el mundo que conocía y donde vivía” (Carver, 1997: 71).

Cuando cambió de vida –en buena medida merced a su segunda mujer, Tess Gallagher– cambió su perspectiva de forma dramática. Así lo afirmó ella años después:

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

“Ray y yo aprendimos juntos algo más. Aprendimos a seguir adelante con esperanza. Cuando unimos nuestras vidas hace casi once años en El Paso, Texas, empezábamos a recuperarnos tras haber cruzado un desierto de desesperanza. Entre ambos dejábamos atrás algo así como treinta años de fracaso matrimonial. Más tiempo del que tendríamos para reconstruir la confianza. Buscamos juntos un lugar en el que la confianza fuera nuestra segunda naturaleza y prometimos ayudarnos el uno al otro. Solíamos decirnos: “No me idealices, cariño. No me idealices”. Y puedes creerme, para entonces ya habíamos vivido lo suficiente para saber de qué hablábamos” (2007: 33).

El testimonio de Carver es coincidente en aquellos años:

“Desde luego [...] ahora mismo mi vida es muy distinta a como era antes, o al menos a mí me resulta mucho más comprensible. Antes me resultaba prácticamente imposible imaginarme siquiera tratando de escribir una novela en el estado de incompreensión, desesperación, lo digo en serio, en que me encontraba. [...] Ahora, en esta segunda vida, en esta vida post-alcohólica, supongo que conservo cierto pesimismo, pero también tengo una creencia, y un amor por las cosas de este mundo” (McCaffery, 1987: 52).

Con respecto a la segunda intuición –el amor es tan necesario como inexplicable– basta con un sencillo análisis de contenido para advertir que la obra fundamental de Carver está constituida por medio centenar de relatos¹ en los cuales treinta versan sobre las relaciones de pareja. En los demás el amor entre sus personajes forma parte principal salvo en cuatro de ellos donde se muestran otra clase de relaciones propias de la familia: la deprimida economía familiar, la relación con los padres ya mayores, etc.

¹ Se trata de los incluidos en *Will you please be quiet, please?* (¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?), en *Furious Seasons and Other Stories*; en *What We Talk When We Talk About Love* (De qué hablamos cuando hablamos de amor), en *Fires: Essays, Poems, Stories y Cathedral* (Catedral), en *Where I'm Calling From: New and Selected Stories* y el libro póstumo *Si me necesitas, llámame*.

Muchas de las acciones misteriosas a las que se ha hecho referencia al comienzo de estas páginas son acciones relacionadas con el amor: un encuentro sexual que acaba en un asesinato, un padre que es expulsado de su casa por ser un maltratador, etc. Los modelos de familias de estos textos son problemáticos: parejas que se rompen y parejas que surgen inexplicablemente. Si en un caso una pareja con un dilatado historial de infidelidades se separa por un problema menor, en otro un marido infiel se atormenta por las inexplicables razones de su traición. Hay parejas que permanecen unidas por la rutina y otras que no aguantan tras haber caído en ella. Parejas rotas por la violencia y otras en las que la violencia se entiende como un ingrediente de la vida común. Cuando el lector cree encontrar en un cuento una tesis sobre la convivencia, en el siguiente debe desecharla porque entra en contradicción con el anterior.

Pero una idea atraviesa los relatos: la felicidad que desean los protagonistas solo ha sido posible en el marco de una relación. Éste es quizá el único componente optimista de la obra carveriana. Los personajes recuerdan que alguna vez fueron felices con otro y, de hecho, procuran serlo de nuevo. Aparecen desorientados sobre cómo hacerlo pero también demuestran una atracción irresistible a volver a intentarlo.

3.-De qué hablamos cuando hablamos de amor

La tesis expuesta en los puntos anteriores se encuentra plasmada de forma paradigmática en el relato “De qué hablamos cuando hablamos de amor”. En el siguiente epígrafe se ofrece un análisis del relato y en el siguiente se muestra cómo la interpretación del “misterio necesario” es adecuada. No se trata de hablar sobre los elementos narrativos sino sobre el contenido del texto.

3.1. El relato

“De qué hablamos cuando hablamos de amor” reproduce casi telegráficamente la conversación que mantienen dos parejas mientras beben ginebra y exponen qué entienden por amor. Aunque se trate de un relato el texto tiene la forma de un acto de una obra de teatro. La única forma de comprobar el paso del tiempo

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

está en la luz del sol que al principio inunda el ambiente y al final los deja a oscuras y taciturnos, enfrentados en una mesa de la cocina. Los protagonistas son Mel y Teresa McGinnis y Nick y Laura. Todos ellos hablan sobre su experiencia amorosa y, con ello, desvelan sus biografías. En la medida en que lo interesante para este trabajo son sus opiniones éstas se extraerán de forma sintética a través de cada uno de los personajes:

a) Mel McGinnis.

Cardiólogo de 45 años. Vivió un lustro en un seminario con la perspectiva de ser sacerdote y piensa que aquella fue la mejor experiencia amorosa de su vida. Se casó después con Marjorie quien, tras la separación, se quedó con la casa y con los hijos. Marjorie permanece soltera aunque mantiene una relación con un hombre. Si no se han casado es, según piensa Mel, para poder recibir mensualmente una pensión. En la actualidad, y desde hace cinco años, vive con Teresa con la que lleva cuatro casado. No tienen hijos.

Para Mel en lo concerniente al amor son unos inexpertos. Entiende que hay un amor verdadero y absoluto –que es el espiritual– y luego están el resto de amores. Entre estos segundos distingue dos clases, que en realidad son dos etapas: el físico y el sentimental. Con el físico nos vemos empujados hacia alguien y con el sentimental buscamos su protección. En general el amor es paradójico porque ofrece una cara terrible y otra salvadora. Es terrible en tanto que por más que uno piense que ama de forma infinita siempre se puede fracturar y acabar en odio –tal y como a él le sucedió con Marjorie. Pero también es salvador porque en los momentos de máxima desesperación permite al sujeto que empiece de nuevo con otra persona.

Mel relata un suceso que le marcó. Un matrimonio de viejos ingresaron de urgencia en el hospital donde él trabajaba. Habían sido atropellados y su pronóstico era muy grave, a pesar de lo cual consiguieron sobrevivir. Mel los visitaba a diario. El marido estaba muy deprimido y cuando le preguntó por la causa de su estado descubrió que “al hombre le rompía el corazón no poder volver la maldita cabeza para ver a su maldita esposa” (1987:150). Aquel suceso le impresionó porque era un ejemplo de una pareja que, a pesar de los años, seguía enamorada. Y de allí extrajo la conclusión de que el amor

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

espiritual también se puede dar entre personas. Cuando termina de contar este suceso Mel se acuerda de sus hijos y se entristece. Teresa le recomienda que deje de pensar tanto, le acaricia y le anima a que vuelva a tomar antidepresivos.

b) Teresa.

Actualmente es la mujer de Mel pero antes había estado casada con Ed. Su primer matrimonio fue desgraciado porque él la pegaba. Cuando ella lo abandonó Ed comenzó a tener un comportamiento suicida sustanciado en que ingirió un veneno del cual no murió. Cuando Teresa se fue a vivir con Mel, Ed los amenazó repetidamente con un arma y, más tarde, se suicidó pegándose un tiro. Al pensar en esa relación, Teresa sostiene que Ed la amaba realmente y que ella le correspondía: la violencia era una forma de manifestar el amor. Cuando Mel escucha esta opinión se revuelve y ella le pide que lo comprenda. En otro momento del relato Teresa observa a Laura y a Nick y los ve muy enamorados, pero piensa que eso se debe a que llevan pocos meses casados.

c) Laura.

De 35 años. Es el personaje más desconocido. Está casada desde hace 18 meses con Nick y trabaja como secretaria jurídica. Estuvo casada antes. Su intervención en el relato se limita a opinar sobre si la violencia puede ser una manifestación del amor: piensa que nadie está cualificado para juzgar el comportamiento de los demás.

d) Nick.

De 38 años. La suya es la voz desde la que está narrada el relato. Al igual que Laura se dedica al ámbito judicial y fue en el desempeño del trabajo donde la conoció. Como los otros tres personajes, ya había estado casado. Sus opiniones sobre el amor son vagas y escépticas: muestra signos de no creer, por ejemplo, la historia de los viejos contada por Mel. Y si se le pregunta directamente por su opinión no tiene otra respuesta más que besar a su mujer. Al hablar sobre su relación con Laura manifiesta que no sabe cómo han llegado a estar casados: “antes de que nos diéramos cuenta éramos novios”.

3.2. Amor e incomprensión

En “De qué hablamos cuando hablamos de amor” aparecen perspectivas diversas sobre el amor. En ningún caso éstas presentan una tesis. Conforman, en perfecto acuerdo con lo expresado en la tesis de interpretación del misterio necesario, un universo de opciones contradictorias, de acciones sin justificación, en las que lo único claro es que la felicidad pasa por tener una relación de pareja. Y todo ello sin que ningún personaje tenga claro cómo hacer para que esa relación se mantenga con plenitud a lo largo de los años y con una verosimilitud que sitúa al lector frente a la realidad: la profesora Carmen Gómez Galisteo analizó el lenguaje de las parejas en este relato para concluir que

“Carver, un neorrealista que desde su primera colección de cuentos se interesó por las limitaciones del lenguaje, ofrece en “De qué hablamos cuando hablamos de amor” un retrato vívido y realista de la interacción verbal parejas casadas en la sociedad americana contemporánea” (2011: 137).

El personaje de Mel es el que hace un mayor número de intervenciones y el que, en un principio, muestra mayor solidez en sus planteamientos: como resultado de su estancia en el seminario cree en un amor espiritual que incluso puede llegar a darse entre personas, tal y como ejemplifica la vida de los dos ancianos accidentados. A la vez desprecia cualquier forma de violencia en el amor: por eso rechaza enérgicamente los actos violentos de Ed, el exmarido de su mujer Teresa, y la comprensión de ésta hacia tales actos. Pero sin embargo afirma, al final del cuento, que podría llegar a atentar contra su exmujer si aquello le permitiera tener a sus hijos: de esta forma legitima la violencia para conseguir un amor y, con ello, se equipara con Ed y deja a las claras la incoherencia existencial en que vive este personaje.

Teresa, por otro lado, piensa que la dependencia de Ed y sus ataques de ira podrían ser manifestaciones de amor aunque no está dispuesta a pensar mucho al respecto hasta el punto de que aconseja a Mel que él tampoco lo haga. Laura y Nick no se plantean los motivos de su amor: de alguna manera están

contentos porque su relación funciona, aunque no saben bien las razones. Ambos representan la cara material del amor se acarician y se besan cuando tienen problemas y ese “contacto consolador” es la respuesta que se pueden ofrecer entre sí. Si algún problema de los planteados en la conversación los inquieta, llegan a la conclusión de que aquello se debe a la vulnerabilidad propia del alcohol y evitan pensar en ello.

Los cuatro personajes, según se ha visto, están desconcertados: son sujetos que toman decisiones cuya responsabilidad no parece competerles, personas que buscan una y otra vez la vida de pareja pero con matrimonios que obedecen a patrones misteriosos y descontrolados, personas que evitan reflexionar sobre el amor porque han desistido de encontrarle un sentido.

4. Birdman

Birdman retrata los días previos al estreno de una adaptación teatral del relato “¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?”. Por tanto *Birdman* no es una adaptación al uso en la que se cuenta la misma historia que aparece en el cuento adaptado. En el retrato de esos días previos al estreno se muestran algunos trozos de los ensayos y en ellos se ve que la adaptación del relato que se interpreta en la película no es lineal: hay sucesos que se cuentan en el relato que se representan en la obra (en un momento aparece una representación de Ed, el marido violento de Teresa, que la persigue a ella y a Mel con un arma); y hay historias que se cuentan en el relato y que se cuentan también en la representación de la película (por ejemplo la historia de los ancianos no se representa sino que, tal y como sucedía en el relato, la cuenta uno de los personajes).

En el retrato de esos días el espectador se hace una idea de cómo son los personajes y cuáles son sus problemas. El espacio en el que se rueda la película es ciertamente limitado: la mayor parte del metraje se circunscribe a las diversas estancias del teatro. En este trabajo sólo interesa señalar cómo son las relaciones de los protagonistas: no se comentarán, por tanto, aspectos técnicos o narrativos ni se hará una interpretación de los elementos oníricos del film.

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

a) Riggan Thompson.

Es el impulsor de la obra; es un actor en decadencia que se había hecho célebre por interpretar al superhéroe Birdman. Riggan piensa que él es un verdadero artista que aún no ha podido demostrar su valor porque sus películas han sido excesivamente comerciales y porque en ellas aparece con una máscara. Por ello decide en su madurez invertir todos sus ahorros en el alquiler de un teatro neoyorquino en Times Square y montar una función verdaderamente artística e intelectual. Riggan se muestra como una persona llena de dudas: está convencido de que debe emprender esa locura pero, a la vez, no sabe si realmente es un buen artista o si su vida se ha cimentado sobre una mentira.

Es un personaje contradictorio: quiere demostrar su valía como actor, aunque de hecho tiene dudas sobre si es realmente bueno. Por ello tiene reacciones infantiles cuando alguien le roba protagonismo sobre las tablas. Estuvo casado y su exmujer aparece en la película: al comienzo la conversación tiene un tono amable pero ella le acaba achacando que sea un egoísta.

La relación de Riggan con su hija Sam es problemática. Sam es una adicta en recuperación: su padre la ha contratado como productora de la obra de teatro. Riggan piensa que por haber sido un mal padre tiene cierta responsabilidad en la drogodependencia de su hija. Trata de explicarle varias veces que no debe drogarse pero no encuentra ninguna razón de peso para hacerlo. Riggan tiene una relación con Laura. Se trata de una relación abierta.

b) Mike.

El siguiente personaje con más relevancia en la película es Mike. Él no está al comienzo de la película: su papel lo estaba realizando otro actor pero a causa de un accidente deben buscar alguien que lo sustituya. Lesley, una de las actrices, le sugiera a Riggan que contrate a Mike, un actor célebre que en ese momento no tenía ningún trabajo. Riggan sabe que contratar a Mike es un riesgo porque se trata de una persona con un carácter difícil pero sabe también que es un actor famoso y eso le ayudará a mejorar la calidad de la representación. Finalmente se decide a contratarlo y para pagar su elevado salario hipoteca su casa. Sólo entonces se desvela que Mike y Lesley son

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

pareja. Mike tiene el aspecto de alguien confiado en sí mismo pero, en realidad, se acaba mostrando como alguien que no sabe cómo comportarse en la vida real. Sólo se siente seguro cuando está sobre las tablas. Fuera de ellas no sabe quién es. En el primer ensayo general trata de violar a su novia en mitad de una escena: ella sale consternada y sorprendida porque en la vida real son incapaces de tener sexo. Mike es un narcisista y tiene enfrentamientos con Riggan porque ambos procuran ser a cada momento los protagonistas. Mike tiene un escarceo amoroso con Sam, la hija de Riggan. Él, en realidad, no quiere separarse de Lesley, no quiere enfadar a Riggan teniendo un romance con su hija y sin embargo flirtea con ella.

c) Laura y Lesley.

Laura y Lesley son las dos mujeres de la obra de teatro. Laura y Riggan son pareja pero ella pero no sabe si lo quiere y duda del compromiso de él; aunque ella tampoco sabe si debe dar un paso más en su relación. Lo pone a prueba y está confusa. Tiene celos porque Riggan no le hace caso y tampoco es capaz de dar el paso de dejarle. Por su parte Lesley quiere a Mike: llevan un tiempo viviendo juntos y le ayuda a él en sus problemas sexuales. Le consigue un trabajo. Pero no comprende a su pareja: cuando él la intenta violar sale despavorida y sólo se tranquiliza al recibir la visita de Laura. Se dan un beso las dos, un beso lésbico, en el que lo que se transmite es el consuelo sensual. Una tranquiliza a la otra y se miran confundidas porque no saben si eso es amor.

5. *Birdman* y Carver

La película incluye guiños a los relatos carverianos. En la película Riggan se pega un tiro tal y como Ed lo hace en la obra de Carver. Pero esas galerías de comunicación entre la película y el relato no son las que interesan ahora.

Obsérvese en primer lugar que si en el relato de Carver Mel y Teresa y Laura y Nick son pareja, en la película *Birdman*, por una serie de azares, los actores que los representan también son pareja en la vida real. Sin embargo no es posible establecer paralelismo directo entre los personajes de la película y los personajes del relato; cada uno tiene una identidad distinta.

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

En la obra de Carver los cuatro protagonistas tienen una serie de visiones sobre el amor, que plasman en el relato. En la película de Iñárritu los personajes muestran sus ideas sobre el amor en la vida real: Keaton estuvo casado y tiene una hija. Para él su hija es importante y se siente impotente por no haberla sabido educar y haber sido un “padre ausente” –y por sentirse responsable de su drogodependencia– pero no sabe qué decirle ni cómo actuar. La relación con su exmujer es dramática: ella le abandonó por seguir un comportamiento errático y por pensar que es un egoísta –lo cual demuestra al vender la casa que iba a pertenecer a su hija para sacar adelante financieramente hablando la obra de teatro. Todo ello en medio de una profunda crisis de identidad. A pesar de que su experiencia con el amor ha sido desastrosa tiene una nueva relación.

Laura está con Keaton pero no está segura. Le pone a prueba con el embarazo y queda desalentada ante la reacción de Keaton. No sabe cómo reaccionar y cómo “construir el amor” y, en ese desaliento, encuentra consuelo en Lesley, quien la besa. Ese encuentro entre ambas más que un encuentro de naturaleza lésbica se trata de la búsqueda del amor en lo físico, tal y como por ejemplo, Laura y Nick hacían en el relato de Carver. La única explicación al misterio del amor es el consuelo físico sustanciado en caricias y besos.

Las relaciones entre Lesley y Mike también son confusas. Viven juntos. Ella consigue trabajo para él, lo cual es una muestra de su afecto. Pero al conocerlos parece claro que él tiene problemas: no sabe cómo debe comportarse salvo en un escenario. Dentro de las tablas sabe quién es y muestra seguridad y es capaz de ser y hacer todo. Pero en su vida real es mucho más inseguro, lo cual se manifiesta en su incapacidad para mantener relaciones sexuales. A la vez es capaz de coquetear con la hija de Keaton aunque no quiera hacerlo.

Los actores que interpretan a Carver se encuentran pues con una vida real que es tan absurda como la descrita en el relato de Carver con la diferencia de que lo que en el relato se puede presentar como algo exagerado o imposible, se hace carne en su existencia. Hay, pues, una suerte de reivindicación de la teoría carveriana en esta cinta: todos los protagonistas son reales y, tal y como

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

Carver escribió, buscan en las relaciones de pareja, por medio de comportamientos de gran arbitrariedad, un norte a unas vidas marcadas, en buena medida por el absurdo.

6. Referencias bibliográficas

BARICCO, A. (29 de agosto de 1999): “El hombre que reescribía a Carver” en *La Repubblica*, página 45.

BERNARDO SAN JUAN, J. (2014): “El trasfondo desconcertante de Raymond Carver”, en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 148, Madrid: Universidad Internacional de La Rioja, sin pág., recuperado el 19 de noviembre de 2015 de <http://www.nuevarevista.net/articulos/el-trasfondo-desconcertante-de-raymond-carver>

CAMPBELL, E. (1992): *Raymond Carver a study of the short fiction*. New York: Twayne Publishers.

CARVER, R. (1997): *La vida de mi padre: cinco ensayos y una meditación*. Colombia: Editorial Norma.

CARVER, R. (1997): *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Anagrama.

CARVER, R. (1977): *Furious Seasons and Other Stories*. Santa Barbara (California): Capra Press.

CARVER, R. (1987): *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Barcelona: Anagrama.

CARVER, R. (2015) *Fires: Essays, Poems, Stories*. New York: Vintage International. Random House.

CARVER, R. (1992): *Catedral*. Barcelona: Anagrama.

CARVER, R. (1998): *Where I'm Calling From: New and Selected Stories*. New York: Vintage International. Random House.

CARVER, R. (2004): *Si me necesitas, llámame*. Barcelona: Anagrama.

GALLAGHER, T. (2007): *Carver y yo*. Madrid: Bartleby editores.

GÓMEZ GALISTEO, C (2011): “What men and women do when they talk about love: a sociolinguistic analysis of *What We Talk About When We Talk About*

La pantalla insomne – 2ª edición (ampliada)

Universidad de La Laguna – abril de 2016

Love by Raymond Carver”, *Journal Of English Studies*. Vol. 9, páginas 125 a 141.

MCCAFFERY, L. y Gregory, S. (2013): “Entrevista a Raymond Carver. En esta vida post-alcohólica”. *Quimera: revista de literatura*, 353, páginas 58 a 66.

NESSET, K. (1991): “*This Word Love: Sexual Politics and Silence in Early Raymond Carver*”. *American Literature*. Vol. 62, nº 2, páginas 292 a 313.

ROBINSON, M. (1990): “El matrimonio y otros vínculos sorprendentes”. *Quimera: revista de literatura*, 95, páginas 35 a 41.

SPITZER, L. (1980): *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica.

WESTFALL SHUTE, K. (diciembre de 1987): “Finding the Words: The struggle for salvation in the Fiction of Raymond Carver”. *The Hollins Critic*, 5, páginas 1 a 9.