

Narración inestable y punto de vista en la película *Birdman* (2014)

Recibido: 30 de mayo, 2025

Aceptado: 17 de octubre, 2025

Por: Alejandro Núñez-Alberca¹, Universidad de San Martín de Porres, Lima, Perú, ORCID:

<https://orcid.org/0000-0002-5033-8283>

Resumen

El punto de vista, ampliamente estudiado por las teorías formalistas, semiológicas y narratológicas, representa una mediación considerable entre el espectador y el discurso filmico que se desarrolla ante él, sobre todo al momento de adjudicar qué acontecimientos del relato son verdaderos y cuáles imaginados dentro de la diégesis. Así, el presente trabajo tiene como objetivo identificar las variaciones del punto de vista presentes en la película *Birdman* (2014) y describir las estrategias del lenguaje audiovisual en las que estos cambios se fundamentan. El estudio fue cualitativo y la metodología escogida fue el análisis textual. Luego de identificar los principales elementos estéticos de la película, se concluye que *Birdman* constituye un caso de narración inestable en la medida que no solo cuenta su historia desde la perspectiva de un personaje mentalmente perturbado, sino que también complejiza los criterios necesarios para que el espectador discrimine entre aquello que es verídico y aquello que es simulado dentro de la diégesis, a través de un muy delicado control de las formas expresivas cinematográficas.

Alejandro Núñez Alberca. Narración inestable y punto de vista en la película *Birdman* (2014). Revista *Comunicación*. Año 46, volumen 34, número 2, julio-diciembre, 2025. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974/e-ISSN1659-3820

Unreliable Narration and Point of View in the Film *Birdman* (2014)

Abstract

The point of view, extensively studied by formalist, semiotic, and narratological theories, represents a mediation of considerable importance between the viewer and the filmic discourse unfolding before it, especially when attributing which events in the narrative are true and which are imagined within the diegesis. Therefore, this paper aims to identify the variations in point of view present in the film *Birdman* (2014) and describe the audiovisual language strategies on which these changes are based. The study adopts a qualitative approach, and the chosen methodology was textual analysis. After identifying the main aesthetic elements of the film, it is concluded that *Birdman* constitutes a case of unstable narration, as it not only tells its story from the perspective of a mentally disturbed character but also creates complexity in the criteria necessary for the viewer to discern between what is true and what is simulated within the diegesis through a meticulous control of cinematic forms of expression.

PALABRAS CLAVE:

análisis textual; narración inestable; narratividad; lenguaje cinematográfico; estética del cine; cine contemporáneo.

KEYWORDS:

textual analysis; unstable narration; narrativity; cinematic language; film aesthetics; contemporary cinema.

¹ Es investigador especializado en temas de semiótica, estética del cine y cultura visual contemporánea, campos en donde ha publicado diversos artículos, ponencias y capítulos de libro. Maestro en Investigación en Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid. Bachiller y Licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima. Docente de cursos de investigación y análisis del discurso en diferentes instituciones del país. Coordinador de Ciencias de la Comunicación del Instituto de Investigación FCCTP y editor principal de la revista Correspondencias & Análisis. Forma parte de la Asociación Internacional de Semiótica Visual y la Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales. Contacto: anuneza@usmp.pe

INTRODUCCIÓN

Hablar de narrativa audiovisual requiere una serie de precisiones. Primero está el cuidado de no homologar la idea de lo narrativo a la idea misma del cine como medio tecnológico y como objeto estético (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008). El cine no tiene por qué ser estrictamente narrativo, así como tampoco posee una tendencia “natural” a la narratividad, por más que históricamente haya primado, a nivel industrial por lo menos, un cine que cuente historias. He ahí el segundo punto: ¿qué entendemos, en primer lugar, por narrativo? En su forma más básica, refiere a las características por medio de las cuales un texto busca relatar una historia (Marrone, 2022; Gaudreault y Jost, 2024; Metz, 2002; Gaudreault, 2009); esta breve definición es útil al no encasillar el discurso fílmico a lo narrativo ni viceversa, al mismo tiempo que permite dar cuenta de la contingencia histórica detrás de que esta forma discursiva se haya impuesto rápidamente sobre otras (Bordwell, Thompson y Smith, 2024).

Ahora bien, esta breve definición encubre una serie de hechos y estrategias simultáneas al mero acto de narrar el suceso. Construir un acontecimiento implica al mismo tiempo el andamiaje de una diégesis o mundo ficcional y, con ello, el entrelazamiento relacional de los actantes que participan del proceso: lo narrado, el narrador y el narratario (Carmona, 2022). Esta relación, ya en los ochenta, era señalada por André Gaudreault (1987) cuando dice:

This is to say, then, that the narrated world, of both filmic and scriptural narratives, is the result of an intermediary look. And it is precisely this unavoidable presupposition of an intermediary look which in turn implies the existence of a “time of reflection” on the part of the narrating instance, a time which necessarily situates itself somewhere between the moment at which the events occurred (or are supposed to have occurred) and the moment at which they are perceived by the narratee. (p. 31).

La instancia narrativa, esto es, la instancia enunciante implícita que construye el relato, es a donde deben referirse todas las estrategias narrativas del discurso,

pues es capaz de gestionar las múltiples maneras en que lo narrado se manifiesta. En otro momento, Gaudreault (1987) llega a afirmar (en realidad, a advertir) que este actante puede tornarse en oponente bajo las situaciones correctas, cuando la narración resulta desconfiable o sospechosa respecto a aquello que cuenta. Así, la narración inestable (*unreliable narration*), término acuñado por Wayne C. Booth (1961), describe todas aquellas situaciones en que el relato ofrece información falsa o inexacta a su receptor (Anderson, 2010; Hogan, 2013; Booth, 1961). Zerweck (2019) recientemente ha sostenido, no sin polémicas, que si bien el término ha visto socavada su operatividad en el análisis literario, continua vigente en el estudio de los relatos audiovisuales, en especial en la era de las *fake news* y los estudios en desinformación. Sus palabras reverberan sobre todo a la luz de otros tipos de textos (video, imagen, escritos, etc.) producidos hoy en día con inteligencia artificial; condición cultural que Leone (2023) acertadamente ha llamado “the realm of the absolute fake” (p. 6), cuyas consecuencias son inesperadas dentro del ámbito de la cultural audiovisual contemporánea, sus narrativas y la progresiva pérdida de confianza en lo que se ve y escucha en medios (Imbert, 2008).

Ante esto, la narración inestable se ubica como punto de inflexión que antecede y anuncia la era de la desconfianza en el texto. En cine, esto concierne tanto al enunciado fílmico como a su enunciación respectiva, es decir, aborda aquello que se narra y al acto mismo de narrar (Hogan, 2013; Gaudreault, 2009; Vilches, 2017). Anderson (2010) ha resaltado que este punto representa una de las distancias más evidentes entre el discurso literario y el fílmico: la capacidad no solo de ignorar ciertos hechos de la diégesis (*underreport*), sino de manifestar hechos que en realidad no están ocurriendo (*misreport*), pero que son presentados como verdaderos. A diferencia de los textos escritos, la narración inestable de naturaleza fílmica supone estrategias de significación que combinan de forma reglada las puestas en escena y en serie de la película (Nuñez-Alberca, 2020), mediante la utilización de todos los componentes técnico-expresivos que sean necesarios (Chateau, 2010).

La manipulación del punto de vista ha sido una de las estrategias más importantes en el estudio de la narración inestable desde sus inicios. La formulación clásica de Gaudreault y Jost (2024) plantea la existencia de, por lo menos, dos tipos de subjetividades fílmicas. La primera, el punto de visión u *ocularización*, se divide de la siguiente manera:

- *Ocularización externa (o cero)*: la visión de la cámara no coincide con ninguna instancia intradiegética.
- *Ocularización interna secundaria*: la visión de la cámara coincide parcialmente con una instancia dentro de la diégesis y esto es señalado por el montaje y/o la posición de la imagen.
- *Ocularización interna primaria*: la visión de la cámara coincide con una instancia intradiegética al punto de reemplazarla, sea un personaje o un objeto (Jost, 2004).

En lo que refiere al punto de escucha, también llamado *auricularización*, se clasifica de un modo parecido:

- *Auricularización externa (o cero)*: los sonidos provienen de instancias netamente fílmicas o extradiegéticas.
- *Auricularización interna secundaria*: cuando la dimensión sonora es construida por el montaje o la puesta en escena, sin anclarse necesariamente en una subjetividad.
- *Auricularización interna primaria*: si los sonidos están modificados para coincidir con la percepción de una instancia intradiegética (Gaudreault y Jost, 2024).

La instancia narrativa tiene la capacidad de decidir a cada momento las formas y variaciones de este complejo aparato discursivo (Carmona, 2022; Blanco, 2018), ya sea para acentuar la transparencia de la narración o su opacidad. Esto nos lleva a decir que, si toda película posee una instancia narrativa implícita, es capaz de mentir manipulando el dispositivo del punto de vista sin anunciarlo al espectador, incluso si no posee ningún tipo de narrador delegado (o si lo posee sin decirlo); sobre todo, cuando se toma en cuenta la inclusión de imágenes mentales a lo largo

de la narración: sueños, rememoraciones, delirios, imaginaciones, etc. (Elsaesser, 2021; Hannan, 2022).

En medio de estas consideraciones se inscribe una película como *Birdman*. A medio camino entre el drama y la comedia negra, el filme cuenta la historia de Riggan Thompson (Michael Keaton), un exactor hollywoodense conocido por interpretar al superhéroe del título en una trilogía de películas de la década del noventa. Años después, con una salud mental en deterioro y una familia dividida, Riggan busca dirigir y protagonizar una obra de teatro que adapta de “¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?” de Raymond Carver, en un teatro de Nueva York. Durante los días previos al estreno, Riggan alucina con que el personaje de Birdman se le aparece para intentar convencerlo de que ser un actor de Hollywood es más que estar en el teatro, además de fantasear con tener poderes telequinéticos, y poder levitar y volar. La presencia de Carver al interior de la diégesis ha producido un interés por la película que resalta sus características intertextuales y metaficcionales (Giovanka de Macêdo, 2017), al confrontar las divergencias narrativas, estilísticas y temáticas existentes entre la obra original de Carver, la adaptación de esta que se muestra en *Birdman* y la propia película de Iñárritu. Apoyado en las ideas de Gerard Genette, Barreto (2020) llega a afirmar que Riggan Thomson opera como una especie de Quijote posmoderno, tanto por los delirios y sensibilidades del personaje y su devenir narrativo como por las estructuras hipertextuales presentes en ambas obras. El autor evoca así la incapacidad del personaje de Michael Keaton por diferenciar entre lo falso y lo real, en vista de que, marcado por la ficción (como el personaje de Cervantes), se adjudica competencias y capacidades propias del superhéroe que interpretó hace décadas. Este rasgo se hace más evidente a medida que progresá la narración de *Birdman*, al punto que la misma instancia narrativa, con base en un juego delicado de cambios en el punto de vista de la película, ofrece pistas contradictorias sobre la irrealidad de la puesta en escena (Nuñez-Alberca, 2021).

La puesta en serie de *Birdman* está articulada sobre un aparente plano secuencia ininterrumpido, producto de un montaje digital que invisibiliza el ensamblaje real de la película (Bedoya, 2023). El recurso, elogiado en el pasado como un elemento sustancial

del realismo cinematográfico, se utiliza ahora bajo las lógicas del montaje digital para matizar lo real como efecto de sentido, al exhibir la relación entre el soporte digital y el contenido de la película (Deleto y del Mar Azcona, 2021). Sobre esto, Castañeda (2013) ha advertido de las posibilidades ofrecidas por las tecnologías digitales al representar el espacio y los estados pasionales de los personajes, con lo cual da pase a lo que llama una *estética de las intensidades* que recupera la dimensión sensorial dentro del dispositivo fílmico. En la misma línea se encuentra el trabajo de Walton (2017), para quien el recurso cinematográfico del plano secuencia en *Birdman* aproxima las nociones de cuerpo, espacio y movimiento, siendo este último un componente formal de la puesta en serie que repercute de manera inevitable en la lectura del filme:

Iñárritu stages very particular kinds of cinematic movement –movements that have the potential for transforming the dynamics of the ordinary and the everyday. (...) Even as the film's human characters tread the theatre boards, the camera repeatedly drifts, floats or orbits around their bodies. (Walton, 2017, p. 71).

El dispositivo del punto de vista que mencionamos, dividido entre ocularización y auricularización, es, junto al plano secuencia, ese otro componente discursivo que media en la experiencia e interpretación de *Birdman*. En su análisis, Guarneros (2020) resalta cómo la instancia narrativa varía de forma constante este recurso para que el espectador reconsideré lo que acaba de ver, esto es, las múltiples alucinaciones del protagonista tanto en lo observado como en lo escuchado. La estrategia, pues, se trata principalmente de eso, se desarrolla “ocupando la perspectiva de un tercero” (Guarneros, 2020, p. 71), momento en el cual la puesta en escena se modifica para mostrar a Riggan desprovisto de sus poderes. Es discutible, no obstante, si en estos momentos la instancia solo varía de una ocularización interna a otra (de un personaje a otro), o si, por el contrario, ocupa ahora una posición netamente impersonal, externa respecto a los personajes de la diégesis.

METODOLOGÍA

Centrándonos en secuencias de la película *Birdman*, el objetivo del estudio consiste en identificar las variaciones del punto de vista y describir las estrategias del lenguaje audiovisual que se desprenden a partir de estas. El enfoque de la investigación fue cualitativo y de paradigma interpretativo, en tanto examina las redes de significados que el objeto de estudio presenta en su funcionamiento (Berger, 2016).

El método consistió en un estudio de caso a partir de la metodología del análisis textual, concretamente su versión adaptada a contenidos audiovisuales: el análisis fílmico (Carmona, 2022; Aumont y Marie, 2019). Para Zunzunegui (2007), esta metodología se caracteriza por “poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene” (p. 57). A partir de la descripción de orden denotativo, es decir, de los significantes fílmicos inmediatos de la película, el análisis propone una interpretación fiable que dé cuenta de las estrategias de significación puestas en juego (Blanco, 2018).

La unidad de análisis fue la secuencia, definida por ser un segmento autónomo dentro del metraje del filme que posee unicidad narrativa (Comolli y Sorrel, 2015), independientemente del número de planos o escenas que contenga dentro de sí. Sobre la totalidad de la película se aislaron 6 secuencias (Tabla 1), elegidas por la riqueza de información que ofrecen para el estudio.

Las categorías del estudio pueden dividirse en dos subgrupos. Por un lado, están aquellas que conciernen a la dimensión enunciativa de la narración: ocularización, auricularización y puesta en serie; por el otro, las que representan aspectos formales o estéticos del filme: movimientos de cámara, puesta en escena (interpretación actoral, iluminación, colorización, decorados y vestuario), banda sonora y espacio fílmico. La selección de estas categorías se tomó directamente de los textos de Carmona (2022) y Aumont y Marie (2019), en la medida que presentan un marco epistemológico coherente.

Tabla 1. Resumen de secuencias estudiadas y categorías del estudio

N.º de secuencia	Descripción de la secuencia	Ubicación (en minutos)	Categorías narrativo-discursivas	Categorías fílmico-estéticas
1	Riggan ensaya junto a los demás actores de la obra	1:56 - 9:07		Movimientos de cámara Ocularización interna Ocularización externa Auricularización interna Auricularización externa Puesta en serie Montaje Transiciones Elementos diegéticos Elementos extradiegéticos
2	Riggan habla con su exesposa Lydia y, luego, discute con Mike	31:14 - 37:49		
3	Riggan destruye su camerino	53:33 - 61:50		
4	Riggan despierta con resaca y alucina que vuela sobre Manhattan	88:00 - 94:20		
5	Riggan intenta suicidarse en la noche del estreno	99:21 - 103:13		
6	Riggan es visitado en el hospital por su Lydia, Sam y Jake.	103:43 - 112:24		

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Narraciones polisémicas (secuencias 1 y 2)

Las primeras dos secuencias de la muestra sirven para sentar las bases estilísticas y discursivas de buena parte de la narración.

El encuadre inicial muestra en plano entero a Riggan en calzoncillos, cruzado de piernas, levitando en medio del cuarto y de espaldas al espectador, mirando hacia la ventana por donde entra la luz. La cámara, salvo otros indicadores, permanece en una ocularización externa. Esta se aproxima a la nuca del personaje hasta cerrar el encuadre en su cabeza (min. 2:34), que coincide con una voz ronca y masculina que comienza diciendo: “¿Cómo terminamos

aquí?” (González Iñárritu, 2014), sin que se señale directamente su fuente.

El uso de la primera persona plural es por demás sugerente en tanto señala una diferencia en relación con el hombre que levita, así el espectador comprende que la voz fuera de campo y el personaje en campo no son el mismo sujeto, al mismo tiempo que sugiere algún tipo de proximidad entre ambos. La cámara no asume jamás una posición plenamente subjetiva: la ocularización se mantiene externa respecto a Riggan. La cámara, aunque no ocupe necesariamente su posición, resalta su regencia y centralidad dentro de la puesta en escena al elegir seguirlo en sus desplazamientos dentro del teatro, incluso cuando Riggan se sienta con los demás actores a ensayar y

el dispositivo filmante se mantiene alrededor y completa dos trávelin circulares en torno a la mesa (min. 4:28 - 5:53), hasta que la acción es interrumpida por el reflector que cae desde el techo.

De regreso en su camerino, Riggan mágicamente apaga la televisión sin tocarla y la misma voz reaparece: "Éramos los originales, Riggan. Lo tuvimos todo. Lo dejamos ir. (...) ¿Me estás escuchando Riggan?" (González Iñárritu, 2014). Es desde la puesta en escena (y no solamente desde los movimientos o posición de la cámara) donde comienzan a emanar, ahora, las primeras pistas que delatan la subjetividad real del encuadre. Para este momento, el espectador es capaz de advertir el patrón de la presencia en pantalla de los poderes y las voces: solo acontecen cuando Riggan está solo, sin ningún otro personaje que pudiese cuestionar lo que observa y escucha, como ocurrirá más adelante. Por ahora, los acontecimientos sobrenaturales no son cuestionados, con lo cual se beneficia de la objetividad de la cámara y el plano secuencia.

Es notable la presencia de sucesos y objetos que se introducen en la puesta en escena sin advertir si esta sigue siendo objetiva o subjetiva. A esto puede apuntar el que el jarrón de flores firmado por su hija haya aparecido en su camerino en ese breve intervalo (cuando su padre estaba ensayando) o que la televisión y las luces del camerino se encuentren encendidos, pese a que en la escena anterior, cuando Riggan se fue del cuarto, dejó sin prender ninguno de estos: podría haber sido su hija, o bien, todo ser una alucinación, incluyendo el jarrón que estrella contra la pared (min. 8:52). La enunciación fílmica deja abierta ambas formas de explicar lo ocurrido en la diégesis, pues, con o sin poderes, sea la ocularización interna o externa, Riggan es capaz de realizar cualquiera de estas acciones.

Las claves visuales y sonoras ofrecidas al espectador en esta secuencia anuncian que la puesta en escena y la banda sonora serán algunos de los elementos determinantes para discernir entre el punto de vista subjetivo y el objetivo, quizá con independencia de la posición de la cámara, como sugiere la ocularización.

En la secuencia 2 (31:14 - 37:49), algunas de estas claves de lectura se mantienen, pero otras tantas se suman. Luego de un desastroso primer ensayo en vivo, Riggan habla con su exesposa Lydia en su camerino. Cuando ella se va, en el primer plano de Riggan del minuto 31:27, dos elementos se cuelan en la banda sonora de forma casi simultánea: una percusión extradiegética y la voz en off de Birdman que le reprende a Riggan. Una vez más, la voz sin cuerpo del personaje interviene únicamente cuando el protagonista está solo, luego de que Lydia se marche, y desaparece, también, cuando Riggan sale al pasillo y habla con su asistente (min. 31:47) o cuando está en la calle con Mike (min. 32:10). Pasando de un espacio interior a uno exterior, la banda sonora, que hasta entonces era dominada por la voz humana y la percusión extradiegética, recibe diferentes sonoridades provenientes del entorno: los actores conversando, murmullos, el motor de los coches, bocinas, sirenas a la distancia, los pasos de gente sobre asfalto, etc.

Riggan y Mike entonces caminan por la calle en busca de café. En la primera mitad de su caminata, el espectador es capaz de señalar intuitivamente los sonidos diegéticos y extradiegéticos. Por ello, se sorprende cuando un paneo veloz e intempestivo (min. 32:37) actualiza el fuera de campo de la imagen y revela a un baterista solitario que toca en medio de la calle, cuya melodía calza a la perfección con la música de fondo. La cámara aprovecha este movimiento para cambiar su ubicación y colocarse detrás de la pareja; un trávelin semicircular alrededor de ellos regresa la cámara a su posición anterior y vuelve a moverse junto a los personajes, momento en el que se puede observar, todavía, al baterista en la calle. En este punto, no obstante, se advierte una variación: el sonido de la batería se hace cada vez más y más tenue, a medida que los protagonistas se alejan de la fuente, con lo cual aparece un salto de música extradiegética a diegética. Luego, Riggan vuelve por la misma ruta al teatro (min. 37:18). Esta vez, pese a que el mismo tipo de percusión se escucha sin variaciones de distancia, el baterista no aparece. Se presenta, nuevamente, como música extradiegética.

De nuevo, la secuencia ofrece más interrogantes que respuestas. Es de notar cómo la banda sonora presenta un elemento en principio extradiegético como la percusión en el camerino de Riggan, para después

empalmarla con una melodía similar, pero cuya fuente, ahora, se observa en la puesta en escena: el baterista que aparece por medio del paneo de la cámara, momento en el cual se pasa de una auricularización externa (solo oíble por el espectador) a una interna (se oye lo que los personajes oyen y cómo lo hacen), señalado por la menor intensidad de la batería a medida que se alejan de la fuente. No obstante, existen claves visuales para complejizar todavía más este elemento. La primera pista es la coalescencia en la banda sonora de la música con la voz de Birdman, otro elemento que solo Riggan parece ser capaz de oír; la segunda es la enigmática desaparición del percusionista, totalmente ausente cuando Riggan retorna al teatro, por más que la percusión se siga oyendo.

La inestabilidad de la narración se da por la variedad de explicaciones posibles respecto a lo que ocurre en la diégesis. Al menos dos: A) si el baterista es real, la percusión fue extradiegética en el camerino, diegética en una sección de la calle y de nuevo extradiegética en el camino de retorno al teatro; o B) el baterista y la percusión fueron siempre imaginaciones de Riggan, en cuyo caso toda la secuencia constituye una diégesis altamente subjetiva, escuchando y viendo desde la perspectiva distorsionada del protagonista.

El momento de ruptura (secuencia 3)

Incluso si luego de ver las secuencias 1 y 2 el espectador es motivado a sospechar de la fiabilidad diegética de los elementos de la puesta en escena, esto se convierte en desconfianza en la secuencia 3 de la muestra del estudio. Hacia el minuto 53:33, Riggan se halla en su camerino y recibe la noticia que Mike ha dado una entrevista a la prensa sobre la obra, con lo cual lo humilla. Luego de encontrarlo, regañarlo e irse a los puños, el actor regresa a su camerino y, viéndose solo, escucha la voz de Birdman:

Ahora sí la fregaste. Destruiste un libro genial con esa adaptación infantil. Ahora vas a destruir lo que queda de tu carrera. Es patético. Salgamos de aquí mientras podemos. ¡Detén esa basura! No soy una formación mental. Soy tú, idiota. Eras una estrella de cine, ¿recuerdas? Pretencioso, pero feliz. Ignorante, pero encantador. Ahora eres un pequeño y

resentido chupavergas (González Iñárritu, 2014).

La película agencia la atención del espectador hacia la discusión que mantiene Riggan con Birdman por medio de una auricularización interna, la cual se ve acompañada por imágenes del actor destruyendo su camerino y arrojando cosas con telekinésis. En toda esta secuencia, los movimientos de cámara se hacen más inestables, a la vez que el encuadre varía para mostrar primeros planos de Riggan en una angulación aberrante. La banda sonora complementa la voz de los personajes con una percusión extradiegética, la cual se silencia una vez Riggan arroja el poster de *Birdman 3*.

Entonces, la cámara pierde de vista el poster destruido y enfoca en primer plano a Jake, quien entra por la puerta principal del camerino (min. 61:17). Un paneo vuelve a apuntar a Riggan y se ve el cuarto hecho un desastre, con el actor hablando solo y arrojando objetos con sus propias manos. La cámara ahora enfoca a Jake, visiblemente extrañado y preocupado por lo que está viendo. En la banda sonora solo quedan los berrinches de Riggan y el sonido diegético de la habitación.

Los elementos técnico-expresivos (Chateau, 2010) de la secuencia señalan las variaciones que toman lugar a nivel discursivo: la ocularización y auricularización. Esta modificación es estratégica. Lo que percibe el personaje de Riggan es confrontado y cuestionado por la manifestación de la mirada de otro cuya interpretación de lo real no coincide. Si bien en ningún momento se tienen planos subjetivos (la cámara jamás se posiciona exactamente donde se ubicaría un personaje), no por ello la puesta en escena es menos subjetiva. Narrativamente, es el momento de ruptura de la confianza con el protagonista, en donde la enunciación filmica deja entrever parte de su opacidad. A nivel discursivo, las consecuencias de esto para el espectador y su juicio sobre la película son considerables: primero, se reevalúa el carácter diegético de los elementos de la narración (la voz de Birdman, la música, los poderes de Riggan) en esta y otras secuencias anteriores; luego, lo que de ahora en adelante sea percibido por el personaje de Riggan será tomado como incierto o abiertamente falso.

Una polémica queda pendiente: saber si la variación del minuto 61:17 constituye una ocularización que cambia de interna a externa, o bien, si se mantiene una ocularización interna, es decir, subjetiva, en la cual se modifica solo la visión de un personaje por otro (de Riggan a Jake). Lo único que autoriza a considerar lo segundo es el paneo que realiza el montaje, el cual responde a un clásico contraplano (plano A, el observador; plano B, lo observado). No obstante, en las estrategias mostrativas de la narración, esto no parece muy relevante. Sea lo uno o lo otro, la puesta en serie se encarga de arrojar sospecha respecto a los delirios de Riggan. La ambigüedad resultante acompañará al espectador el tiempo que resta del metraje.

Con la secuencia 3, la puesta en escena sienta las bases formales para señalar un cambio del punto de vista: Riggan, presente en el encuadre, se ausenta por medio de un movimiento de cámara, el cual se aprovecha para incluir a otro personaje cuya visión de las cosas (se presupone) no está alterada. Las siguientes secuencias solo reafirmarán este peculiar código filístico.

La puesta en escena imaginada (secuencias 4 y 5)

La revelación de este engaño, el señalamiento que hace la narración de sus estrategias verídicitarias, sugiere en las escenas siguientes una intencionalidad distinta: menos preocupada por la irrealidad de sus imágenes que por sus potencialidades significantes y metafóricas. No es gratuito que este viraje de la instancia narrativa tome lugar después del momento de ruptura (secuencia 3). La ubicación de las secuencias 4 y 5 dentro de la puesta en serie va a permitirle a la puesta en escena variaciones considerables en lo que respecta a las convenciones genéricas de *Birdman*.

Hacia el inicio de la secuencia 4, Riggan despierta con resaca en la vía pública y es interpelado, de nuevo, por la voz de Birdman, quien le recuerda de su grandeza y superioridad con respecto a los demás actores y críticos de teatro. De manera inédita, hacia el minuto 88:46, se tiene la primera aparición del cuerpo del personaje imaginario, quien le habla a Riggan mientras camina con él, sin levantar sospecha ni asombro entre los demás transeúntes. La cámara modifica su posición para mostrar de manera conjunta a ambos personajes, así como los entornos

inmediatos de la escena, a la vez que una música extradiegética y orquestada va *in crescendo* de fondo.

Momentos después, ante el chasquido de Riggan, ingresan al encuadre misiles, soldados, un camión blindado y aviones de combate peleando contra un ave mecánica. Para afianzar todavía más el carácter artificioso de la escena, Birdman rompe la cuarta pared e interpela al espectador: “¡Mira a esta gente! ¡Mira sus ojos! Todos brillando. Ellos aman esta mierda” (González Iñárritu, 2014). Todo esto y el caos resultante en la vía pública desaparece cuando la cámara vuelve a enfocar el rostro de Riggan (min. 89:26), con lo cual se pone fin a la escena de acción y regresa la calle a la normalidad.

Variando a un punto de vista subjetivo, se pone en evidencia el control que Riggan aparentemente posee sobre los diferentes elementos audiovisuales de la película, el cual es reforzado más adelante, cuando ordena la aparición (min. 91:17) y desaparición (min. 93:42) de música extradiegética.

Lo que deja entrever la puesta en escena es un cambio notorio en sus formas de irrealización (Metz, 2002). Se abandona toda pretensión de realismo para ahondar en la interioridad del personaje de manera figurada: sus delirios de grandeza y sentido profundo de superioridad sobre los demás. Las evidencias de esto se encuentran por todas partes: no solo de manera denotada en las frases reiterativas de Birdman, como “Eres más que estos patanes de teatro. ¡Eres una estrella de cine, hombre! (...) Eres un dios. ¿Ves? Ahí lo tienes, hijo de puta. ¡La gravedad ni siquiera te afecta!” (González Iñárritu, 2014), sino también a partir de las connotaciones, y efectos de sentido de los elementos formales y estéticos de la película: los planos cercanos con los que se encuadra a Riggan, el uso del ángulo contrapicado para retratarlo o la música orquestada que comienza a escucharse. Más adelante, cuando Riggan salta del edificio y vuela sobre Manhattan, esto se intensifica para que sea evidente ante el espectador con Birdman diciendo: “¿Ya ves? Aquí es donde perteneces. Por encima de todos” (González Iñárritu, 2014). A diferencia de otros momentos de variación, el punto de vista se adhiere íntegramente a una visión subjetiva de la diégesis buscando posibilidades expresivas más intensas y evidentes.

El uso de imágenes mentales inmiscuidas en la narración de manera imprevista continúa operando fuera de las normas tradicionalmente asociadas a la ocularización, esto es, sin necesidad de que la cámara reemplace plenamente la visión de un personaje (Gaudreault y Jost, 2024). Una cosa es la desaparición física de Riggan en el encuadre y otra, muy diferente, es decir que la cámara asume su visión.

La norma se cumple, no obstante, en la secuencia 5, cuando momentos antes de subir al escenario en la noche de su estreno, Riggan reemplaza su pistola de utilería por una de verdad y sale de su camerino. La secuencia es filmada en un plano subjetivo, con un trávelin en donde la cámara, ahora sí, reemplaza la visión, posición y movimiento del personaje.

Las marcas textuales de esto se tienen tanto por la observación del enunciado como de su enunciación: al inicio del recorrido, el personaje abre la puerta con telekinésis, y, en vez de Riggan, la cámara cruza el umbral (min. 99:45) y avanza por el pasillo con la percusión extradiegética de fondo; aparece un utilero y, rompiendo la cuarta pared, le desea suerte al Sr. Thompson (min. 100:03); luego se tiene la segunda aparición del baterista en uno de los cuartos, lo cual genera la música de la banda sonora y la hace pasar de extradiegética a diegética nuevamente (min. 100:16). Después de esto, la cámara se desprende de la posición subjetiva y enfoca a Riggan en plano medio, con el músico fantasmal y su melodía todavía perceptibles. Los elementos fílmicos y filmados de la secuencia sugieren lo mismo: el espectador observa aquello que proviene de la mente de Riggan independientemente de si la cámara toma su posición o no. Cuando lo hace, se trata de un recurso acentual de la intriga, pero sin necesidad de que la visión del personaje y la de la cámara coincidan. Mayor permeabilidad reciben los elementos sonoros, lo cual es una constante a lo largo de la narración.

Paradojas de la escena final (secuencia 6)

Los efectos de la narración inestable se pueden medir en dos niveles. Primero, en lo que refiere al discurso, al complejizar el contrato espectatorial entre enunciador y enunciatario; segundo, a nivel de la historia, entre el enunciatario y el enunciado, al dificultar el señalamiento entre aquellos sucesos que realmente

están ocurriendo de los que son ilusorios. No obstante, incluso cuando la instancia narrativa se entrega por completo a este juego estratégico, mantiene aún ciertas lógicas para desviar la atención del espectador.

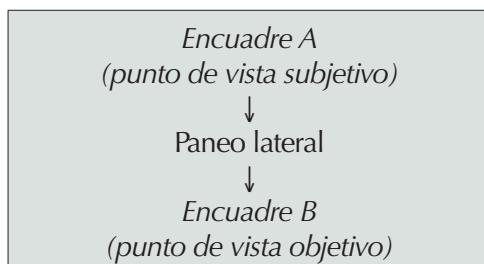
La secuencia final de *Birdman* (el caso 6 de nuestro estudio) ha sido un tema de discusión dentro de la crítica especializada, probablemente más que cualquier otro momento de la película. Tras fallar en suicidarse, Riggan despierta en su habitación del hospital y se entera, por medio de Jake que la obra fue un éxito. Además, es visitado por Lydia y Sam, quien le trae flores y se marcha a buscar un florero. Una vez solo, Riggan se quita las vendas en el baño y ve a Birdman sentado en el inodoro, diciéndole adiós. El personaje vuelve al cuarto, y encuentra una iluminación que ha pasado de clave alta a baja y una colorización que ahora es fría y azulada (min. 110:20). Riggan abre la ventana de su habitación y cruza al otro lado, de manera que sale del encuadre. Su hija llega y, desconcertada, mira por fuera de la ventana a la calle y luego al cielo, a algo en el fuera de campo. Con el encuadre en negro, se oyen las risas de Riggan y de Sam, mientras aparecen los créditos.

Existen indicios visuales y sonoros suficientes para desmontar el punto de vista subjetivo en que se encuentra la narración. La secuencia abre con una serie de encuadres que, si bien no llegan a constituir ocularizaciones subjetivas, posicionan la cámara en un sitio muy próximo a donde se encontraría Riggan en la puesta en escena. Por otra parte, igual a como ocurría al inicio, las presencias y voces imaginadas solo llegan cuando Riggan se encuentra físicamente solo, sin mencionar los cambios de iluminación y colorización que sufre la puesta en escena del cuarto, lo cual resultaría más difícil de sostener únicamente bajo una ocularización externa.

Lo que resulta paradigmático en esta secuencia es la intencionalidad de la instancia narrativa por trastocar sus propias reglas. Las marcas textuales que permitían señalar las variaciones del punto de vista no aplican de igual modo aquí que en otras partes de la narración. Nos referimos con esto a la inclusión de la mirada ajena, la cual recaía en manos de Jake (min. 61:05) y del taxista (min. 93:44) en las secuencias 3 y 4, respectivamente. La aparición en escena de

estos personajes, lo cual se hace a través de un paneo lateral, desmentía la visión subjetiva de Riggan al reinterpretar los eventos de la diégesis. En la secuencia 6, cuando se da el movimiento de cámara, el espectador aplica los mismos códigos que antes había corroborado como fiables, que puede resumirse de la siguiente manera:

Figura 1. Código visual para identificar un cambio en la ocularización/Auricularización en *Birdman*



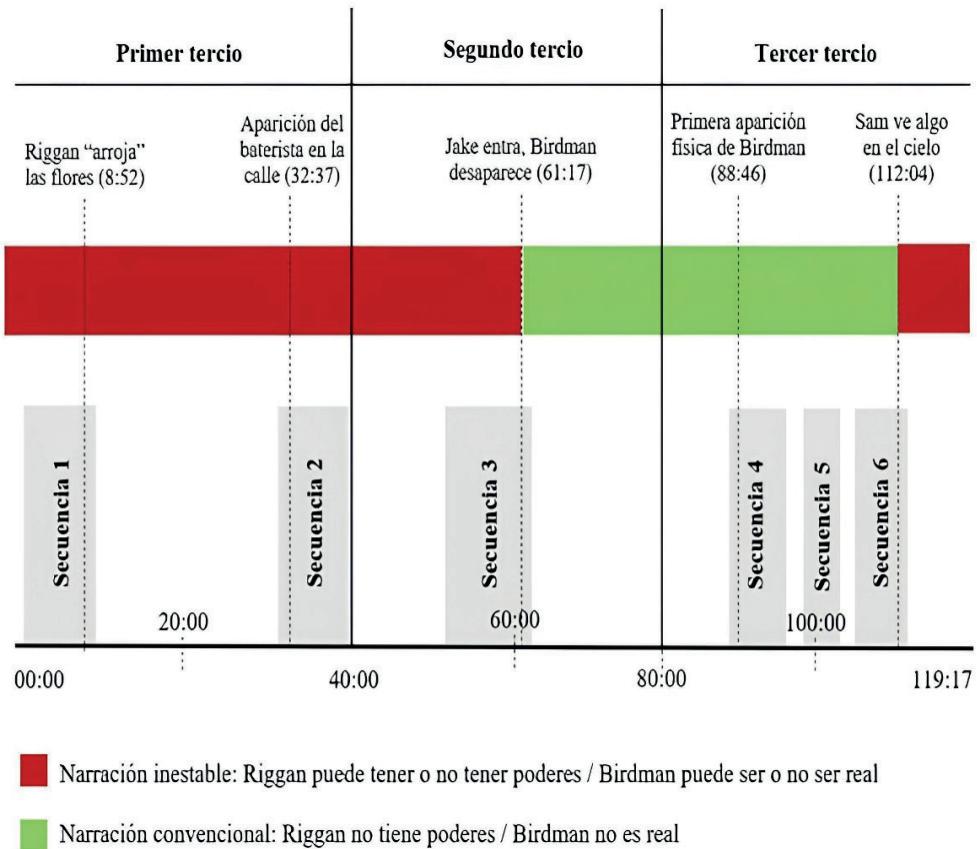
Más que un error, se trata de una operación estratégica y reglada de narración inestable. La repetición sostenida de este patrón estético-narrativo (en el minuto 61:05 y de nuevo en 93:44) suscita en el espectador una falsa seguridad, una confianza en que, si bien la instancia narrativa es capaz de mentirle, también ofrece los indicios necesarios para señalar dicho engaño. La escena final de la película quiebra nuevamente esta certeza al modificar no solo lo narrado, sino también *las reglas de juego que permitían interpretar la veracidad o falsedad de sus imágenes*. Cuando Riggan sale del campo visual y el paneo nos regresa al cuarto, todo señala que el punto de vista se mantiene en una ocularización interna, una ima-

gen mental que incluiría a Sam llegando al cuarto y observando con asombro desde la ventana. La mirada del personaje de Emma Stone es el elemento que permite enlazar el fuera de campo con el interior del encuadre, al otorgarle a lo que sea que ahí se encuentre la misma subjetividad, pero no se puede sostener que estemos en el punto de visión de ella. El espectador sigue acompañando la visión subjetiva de Riggan.

Así, los últimos momentos de la película muestran no solo la arbitrariedad de los códigos filmicos: expresan, también, la flexibilidad a la que están sometidos cuando la instancia correspondiente así lo decide. Si la inclusión de otro personaje antes era aprovechada para revelar el engaño, ahora se ha vuelto cómplice de este.

Por otra parte, si la instancia narrativa trunca algunos de sus propios códigos, continúa aplicando otros. Con esto se explica la inserción súbita y soterrada de imágenes mentales, que van pasando a una ocularización interna sin que la cámara reemplace la posición del personaje, lo cual solo acentúa la falsa ilusión de objetividad presente en la imagen. El hecho de que Riggan se ausente físicamente del encuadre (min. 111:32) no necesariamente indica que el punto de visión haya pasado de interno a externo, lo cual ya se había revelado como posible en las secuencias 4 y 5 de nuestro estudio (ver Figura 2). La alucinación continúa pese a la ausencia física del personaje que la está generando.

Figura 2. Variaciones de la estrategia narrativa en *Birdman*



ACOTACIONES FINALES

Siguiendo al análisis fílmico del punto de vista, se ha podido identificar tres estrategias que *Birdman* pone en marcha.

Primero, está la manifestación de sucesos con múltiples interpretaciones. Como se vio en las secuencias 1 y 2, la narración ofrece ciertos fenómenos que se comprenden a partir de una ocularización/auricularización interna, esto es, apelando a la percepción subjetiva de un personaje, pero que al mismo tiempo admiten una lectura más objetiva y con un punto de vista externo respecto a la diégesis. Los poderes de Riggan al inicio de la película no son tachados inmediatamente de irreales, pues la película podría bien ceñirse a códigos y patrones del cine fantástico, en cuyo caso lo irreal pasaría por rutinario. En este punto, las secuencias mencionadas en la puesta en serie del metraje sirven de información base para subse-

cuentas lecturas comparadas con escenas posteriores, pero sin ninguna escena previa que las condicione. Del mismo modo, la aparición primera del baterista puede tomarse por real o ilusoria según se atienda a ciertas claves audiovisuales y se ignoren otras.

En segundo lugar, se tiene el hecho de que la instancia narrativa abiertamente cuestiona los acontecimientos de la diégesis a través de sus personajes. Tanto en las secuencias 3 y 4 se presentan casos de esto: la visión y audición de Riggan son puestas en tela de juicio ante la intromisión en el encuadre de otro personaje (primero Jake, luego el taxista), lo cual supone, al menos en apariencia, la variación de un punto de vista interno a uno externo. El paneo funciona aquí como marca textual concreta que desmiente la alucinación, y este movimiento de cámara, que supone necesariamente el ocultamiento de cierta parte de la puesta en escena, da paso a la transformación de la escenografía, la banda sonora y la interpretación actoral:

la música que se detiene, Riggan mientras usa sus manos, el taxi que aparece, etc. La pregunta de que si realmente constituye un paso de visión interna a externa o si por lo bajo la instancia narrativa pasa de la visión subjetiva de un personaje a otro, resulta hasta cierto punto irrelevante: el efecto de sentido ofrecido al espectador representa en ambos casos una pérdida de confianza en la visión de Riggan.

Por último, quizá el caso más complejo de narración inestable consiste en la capacidad de la instancia narrativa de modificar sus propios códigos y patrones. Una particularidad de los tránsitos entre visiones y audiciones era que la puesta en escena subjetiva y objetiva recibían relativamente pocas modificaciones dentro de su colorización e iluminación, ambos elementos de la puesta en escena. Esto se cumplía casi en todos los casos de la película que se analizaron y la variación era señalada por otras vías (la banda sonora, los movimientos de cámara, la interpretación actoral). No obstante, la transformación visual del cuarto del hospital (secuencia 6) opera de manera inédita y sutil al final del metraje, como indicio de una variación del punto de vista. Es más, la inclusión de otro personaje (algo clave para desmentir las imágenes mentales en las secuencias 3 y 4) se utiliza ahora como un elemento más de la puesta en escena subjetiva. Esto último permite afirmar que la instancia narrativa parte de los códigos y patrones que el espectador ha construido a través de la película para modificarlos nuevamente, lo cual hace aún más dudoso señalar los elementos reales de los imaginados dentro de la diégesis. A propósito de esto, tanto Carmona (2022) como Blanco (2018) coinciden en que los procesos significacionales del texto fílmico no están dados *a priori*: son construidos por el propio devenir discursivo del aparato textual, entre códigos y claves de lectura que se tejen y modifican. El fenómeno de la narración inestable recuerda no solo la insistencia y regencia de estos códigos: también advierte al espectador y al analista de la flexibilidad de estas convenciones cinematográficas, sean narrativas o estilísticas (Chateau, 2010). De manera transversal, el análisis ha identificado la utilización constante de elementos que pasan de un nivel diegético a otro por medio de códigos cinematográficos específicos, en ocasiones inmanentes a la propia película. Como tal, las variaciones del punto de vista (Aumont y Marie,

2019; Gaudreault, 1987) resultan clave para descifrar las estrategias de significación pertinentes en la correcta lectura de su diégesis, incluso admiten interpretaciones múltiples. *Birdman* es una narración inestable no por que cuente con la presencia de un protagonista mentalmente trastornado, ni siquiera porque transicione de una visualidad subjetiva a una objetiva, lo es porque la instancia narrativa elige manipular deliberadamente el discurso para multiplicar las lecturas posibles del texto; así, convierte la ambigüedad en virtud y la complejidad en moneda corriente de su narración. Como tal, la película ofrece un caso paradigmático para pensar e identificar las narraciones engañosas que circulan en la cultura contemporánea, incluso más allá del ámbito cinematográfico, en regímenes discursivos que matizan la línea de la ficción y la puesta en escena de lo real (Imbert, 2008). Como futura línea de investigación, el estudio de estas estrategias permite exponer, con precisión, las condiciones enunciativas de la verdad y la falsedad de los discursos sociales, así como sus consecuencias posibles más allá de la ficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, E. (2010). Telling Stories: Unreliable Discourse, *Fight Club* and the Cinematic Narrator. *Journal of Narrative Theory*, 40(1), 80-107.
- Aumont, J. y Marie, M. (2019). *El análisis cinematográfico*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Barreto, L. (2020). Birdman y las nuevas aventuras de un quijote: parodia y transtextualidad. *eHumanista*, 45, 144-154. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volmes/45>
- Bedoya, R. (2023). *Del blockbuster al autorretrato. Apuntes sobre el cine de hoy*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Berger, A. A. (2016). *Media and Communication Research Methods. An Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches*. Thousand Oaks, Estados Unidos: Sage.
- Blanco, D. (2018). *Semiotica del texto fílmico*. Lima, Peru: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.

- Bordwell, D., Thompson, K. y Smith, J. (2024). *Film Art: An Introduction*. Nueva York, Estados Unidos: McGraw-Hill.
- Carmona, R. (2022). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, España: Cátedra.
- Castañeda, A. (2013). Sobre la estética de las intensidades en el cine digital. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (80), 145- 152
- Comolli, J. L. y Sorrel, V. (2015). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Chateau, D. (2010). *Estética del cine*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- Deleyto, C. y Del Mar Azcona, M. (2021). The texture of the age: Digital construction of unbounded Space in Birdman (Iñárritu 2014). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 18, 73-88. Recuperado de https://doi.org/10.1386/slac_00037_1
- Elsaesser, T. (2021). *The Mind-Game Film. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (2024). *El relato cinematográfico. Películas y series de televisión*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Gaudreault, A. (1987). Narration and monstration in the cinema. *Journal of Film and Video*, 39(2), 29-36. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20687768>
- Gaudreault, A. (2009). *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- Giovanka De Macêdo, R. (2017). *Raymond Carver vai ao teatro: adaptação do conto Do que estamos falam quando falamos de amor no filme metaficcional Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)* (Tesis de grado, Universidade Federal da Paraíba). Recuperado de <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/3306>
- Lesher, J., Milchan, A., Skotchdopole, J. y Iñárritu, A. (productores) e Iñárritu, A. (director). *Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia)* [Cinta cinematográfica]. E.U: Regency Enterprises, New Regency Pictures, M Productions, Le Grisbi Pictures, TSG Entermeinent y Worldwide Enterteinment.
- Guarneros, S. (2020). Birdman: la inesperada virtud de la ignorancia. La puesta en cámara como objeto de estudio. *Huella de la palabra*, (14), 50-75. Recuperado de <https://doi.org/10.37646/huella.v14i14.15>
- Hannan, M. (2022). Dream Logic and Unreliability in Kazuo Ishiguro's The Unconsoled. *Text*, 26(Special 68), 1-17. Recuperado de <https://doi.org/10.52086/001c.57577>
- Hogan, P. C. (2013). *Narrative Discourse: Authors and Narrators in Literature, Film and Art*. Ohio, Estados Unidos: The Ohio State University Press.
- Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo: postevisión e imaginarios sociales*. Madrid, España: Cátedra.
- Jost, F. (2004). The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology. En R. Stam y A. Raengo (Eds.), *A Companion to Literature and Film* (pp. 71-80). Oxford, Reino Unido: Blackwell Publishing.
- Leone, M. (2023). The main tasks of semiotics of artificial intelligence. *Language and Semiotic Studies*, 9(1), 1-13. Recuperado de <https://doi.org/10.1515/lass-2022-0006>
- Marrone, G. (2022). *Introduction to the Semiotics of the Text*. Boston, Estados Unidos: DeGruyter.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine* (Vols. 1 y 2). Barcelona, España: Paidós.
- Nuñez-Alberca, A. (2020). Las estrategias del creer en Los ocho más odiados, de Quentin Tarantino. *Contratexto*, 34, 243-264. Recuperado de <https://doi.org/10.26439/contratexto2020.n034.4875>
- Nuñez-Alberca, A. (2021). Entre el evento y el ejercicio: la construcción tensiva del suspenso en la película Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia). *Tópicos del Seminario*, 2(46), 60-79. <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/738>
- Vilches, L. (2017). *Diccionario de Teorías Narrativas. Cine, Televisión, Transmedia*. Barcelona, España: Calígrama.
- Walton, S. (2017). Becoming Space in Every Direction: Birdman (2014) as Post-Cinematic Baroque. *Cinéma & Cie. International film studies journal Post-what? Post-when? Thinking Moving Images Beyond the Post-Medium/Post-Cinema Condition*, XVI(26-27), 65-76. Milan, Italia: Mimesis International.
- Zerweck, B. (2019). The 'Death' of the Unreliable Narrator: Toward a Functional History of Narrative Unreliability. En A. Erll & R. Sommer (Eds.), *Narrative in Culture* (pp. 215-240). Berlin, Alemania : De Gruyter. Recuperado de <https://doi.org/10.1515/9783110654370-013>
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, 29(15), 51-58. Recuperado de <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C29-2007-0>