

## Sócrates, Rousseau y Birdman: tres figuras megalómanas de la construcción de sí

José Guzzi\*

Universidad Nacional de Tucumán/EUCVyTV - UNT

### RESUMEN

El presente trabajo procura ofrecer un análisis crítico de una posible relación entre filosofía, literatura y cine mediante el concepto tensionante de la “escritura de sí”, que hace posible el vínculo entre Sócrates, Rousseau y Birdman, personaje del filme *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* del director mexicano Alejandro González Iñárritu. Indago si esas formas del “decirse”, esos modos de escritura contienen una real conceptualización filosófica y no son solamente un mero decoro, hilvanando estas cuestiones mediante el siguiente problema filosófico: ¿cómo hablar de uno mismo y cuál es la verdad sobre sí mismo?

**PALABRAS CLAVE:** Escritura de sí. Verdad. Literatura. Filosofía. Cine.

### ABSTRACT

The present work attempts to offer a critical analysis of a possible relationship between philosophy, literature and films through the stressful concept of “self-writing”, which makes possible the link between Socrates, Rousseau and Birdman, a character in the film *Birdman (or the unexpected virtue of ignorance)* by the Mexican director Alejandro González Iñárritu. I wonder whether these forms of “saying to oneself”, those types of writing contain a real philosophical conceptualization and are not just mere ornament, weaving these questions together through the following philosophical problem: how to talk about oneself and what is the truth about oneself?

**KEYWORDS:** Self-Writing. Truth. Literature. Philosophy. Films.

“La escritura es la pintura de la voz”  
(Voltaire)

La relación entre la literatura y la filosofía ha estado signada por algunas diferencias que, desde la antigüedad, han pautado el acercamiento de aquella con la imaginación y de ésta con la razón, como si fueran privilegio de cada una en particular. Una de las maneras tradicionales de afrontar esta relación ha sido la búsqueda de lecciones o mensajes morales en los textos literarios, prescindiendo de la idea de un abordaje que acontezca sólo por el placer de la lectura. No me abocaré a tal empresa. Otra forma de encuentro ha tenido lugar en la relación de la poesía con la mística. Tema del cual no me ocuparé. Y, en tercer lugar, la

\* Professor Adjunto de *Medios de Comunicación Audiovisual* de la Escuela de Cine, Video y TV (EUCVyTV - UNT); Jefe de Trabajos Prácticos de *Estética* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (FFyL - UNT). E-mail: joseguzzi@hotmail.com.

Recebido em 22/02/2022  
Aprovado em 24/11/2022

tensión entre el pensamiento y la literatura con las problemáticas del mundo humano. En este último sentido, cualquiera de los géneros literarios es proclive para tal operación. Así como hubo -y hay- filósofos que practican la literatura, hay escritores que problematizan filosóficamente. La obra dramática de Jean Paul Sartre *A puerta cerrada* o las novelas *La peste* o *El extranjero* de Albert Camus, por caso, son evidencia de lo anterior. Los cuentos borgeanos o kafkianos, por citar sólo un par de ejemplos, son una muestra acabada del tinte filosófico en la literatura.

El lazo entre filosofía y literatura es una tensión que reposa en una exégesis precipitada de la *República* de Platón, porque el filósofo idealista no condena la poesía en sí -como se ha interpretado- sino la figura del poeta (particularmente de Homero). Con respecto al arte y los artistas, discusión también planteada en el *Íón*, ocurre algo similar en ese Estado ideal pensado por Platón, aunque allí la crítica apunta al cuño de la inspiración divina en la técnica de los poetas, y a la interpretación doble de los rapsodas. Pero la tradición histórica de la filosofía, ha condenado y marginado a la forma literaria como un mero pensamiento de ornamento y decoración, como un artilugio superficial y sin sustancia. La cuestión es, entonces, ¿por qué no defender la idea de que la “forma” es un modo de contribuir a la expresión del pensamiento sistemático y serio? Mi tesis es que, además de la literatura, el cine también favorece a la conceptualización filosófica y a una aproximación de los problemas que la nuclea. Así, el propósito de este artículo es acercarse al estrecho vínculo entre filosofía, literatura y cine mediante la “escritura de sí”<sup>1</sup>, aunque hilvanando el nudo en cuestión a través del siguiente problema filosófico: ¿cómo hablar de uno mismo y cuál es la verdad sobre sí mismo? Para acoger esta tarea, intentaré mostrar cómo el filósofo griego Sócrates, el filósofo-escritor moderno Jean-Jacques Rousseau, y Birdman, el alter ego del personaje Riggan Thomson en la película *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* de Alejandro González Iñárritu, constituyen tres intentos de responder a la indagación planteada con sobrados aires de megalomanía y arrogancia. Claro que esa escritura de sí, salvo en el caso de Rousseau, quien efectivamente escribió una autobiografía, es más metafórica que literal. Es decir, escribirse a sí mismo tiene que ver también con la construcción de la identidad propia, con el dibujo de lo que somos o de lo que hacemos a través de nuestra palabra. Mi propósito es sacar a la luz, entonces, la dimensión egótica de estos personajes. De esta manera, el nexo entre filosofía, literatura y cine podrá ser valorado, dando cuenta de que la imagen audiovisual, la imaginación, las pasiones por lo sensible y el “decoro” también abren puertas para la problematización filosófica. Estrechez de un vínculo que conduce a Mempo Giardinelli a señalar que “la literatura es la madre que lo parió al buen cine” (GIARDINELLI, 2007, p. 38). Y el cine es otra forma de hacer filosofía.

---

1. Voy a considerar el término “escritura de sí” en sentido amplio, esto es, no restringiendo únicamente al texto autobiográfico que implica la práctica concreta y fáctica de la escritura, sino también el hecho del “hablar de sí” y del “mirarse a sí mismo”, a otras formas del relato que no se reducen exclusivamente a la escritura. La “escritura de sí” es, justamente, una problemática y una apuesta estética (¿cómo “escribirse”?) y, a la vez, filosófica (¿es posible “escribirse”?).

Intentaré establecer algunos puntos que legitimen la comparación, y permita hacer dialogar a los tres personajes en cuestión. En ese sentido, me formulo algunas preguntas: ¿qué significa “escribirse/decirse” para los tres autores? ¿Qué implicancias tiene esto dentro de sus sistemas, con respecto al contexto histórico, social, político en el que existen? ¿Qué es lo que dicen de sí o de su época, cada uno de ellos? ¿Hasta qué punto sus modos de decirse, sus formas de escritura de sí, el lenguaje utilizado, condicionan sus ideas o refleja esa verdad que acogen? Asocio este planteo con una cita del filósofo tucumano Roberto Rojo, vinculada al significado del decir la verdad:

Todo hablar verdadero, todo decir que dice la verdad entraña un compromiso humano que el hablante se impone más como fidelidad a sí mismo que como fidelidad a otro; al hablar asumimos primariamente nuestro ser y sólo subsidiariamente nuestra actitud ante los otros. Este hablar comprometiéndonos -el «empeñar la palabra» del lenguaje corriente esconde esta profunda intuición de la gravedad del compromiso del hablante- extrae su valor del hecho de que el hablar es una forma de contacto que permite descubrir o atisbar, al menos, la experiencia entrañada en la palabra del que habla (ROJO, 1972, p. 55).

## Sócrates (o lo que Platón nos legó de él)

Mucho se ha dicho del emblemático filósofo ateniense del siglo V a. c. Sabemos que su método dialéctico se practicaba en los espacios públicos de la polis, respondiendo no sólo a la necesidad político-social de su contexto en el que las decisiones las tomaban los ciudadanos en las Asambleas públicas (y de allí la importancia de la palabra, la razón y los argumentos), sino, fundamentalmente, por su insistencia en que el diálogo era más útil pedagógicamente que la escritura. También por el hecho de que, como se plantea en *Fedro*, la escritura es similar a la pintura en tanto que pueden presentar imágenes vivaces, pero ante la indagación e interrogación, calla solemnemente. Por ello, todo lo que conocemos de Sócrates se lo debemos a sus discípulos y detractores, pues no escribió nada.<sup>2</sup> Tanto idolatrado como objetado, es indudable que su pensamiento ha influido claramente en el mundo occidental, aun, insisto, sin haber escrito una sola palabra en lo que a filosofía se refiera.

Hay varios aspectos de la filosofía socrática que le han valido notoriedad. Se ha considerado a este filósofo como el prototipo, el paradigma del hombre que muere por la verdad, por la filosofía y por la defensa de sus convicciones. En Sócrates hay un eudemonismo que supone plantear la cuestión del bien como problema de la justicia y la felicidad. Esta última se alcanza cuando el hombre se domina a sí mismo -lo que le posibilita ser justo-, y se centra en la búsqueda de la sabiduría. La justicia, en Sócrates, es la exigencia de hacer mejores a los demás, prerrogativa que toma el filósofo del Oráculo de Delfos como misión sagrada que ayu-

---

2. Rodolfo Mondolfo hace notar que Sócrates pudo haber escrito unos cuantos versos durante sus últimos días de vida en la cárcel. Se menciona este hecho en el diálogo que mantiene con Cebes en *Fedón* (60d y 61b). Efectivamente, allí Cebes se refiere a los poemas que Sócrates hizo versificando las fábulas de Esopo y a un proemio dedicado a Apolo.

da a la purificación espiritual del alma, la cual otorga la satisfacción de haber obrado bien y la expectativa de un beneficio perpetuo (MONDOLFO, 1960). En este sentido, Sócrates acepta ser condenado a muerte sin ofuscación alguna puesto que, aun desconociendo ciertamente lo que ésta significa, la considera un bien y no como algo perjudicial para el hombre. En la *Apología de Sócrates*, Platón narra la defensa del filósofo ante las acusaciones que le habían impugnado por no reconocer a los dioses en los que cree el Estado y corromper a la juventud. Durante la defensa, Sócrates declara a los atenienses que a lo largo de su vida intentó cumplir con esa tarea sagrada asignada por el Dios: orientar a los demás en la búsqueda de la verdad a partir del examen crítico permanente. El sentido de su filosofía es claro y radical, pues la interpretación particular que hace Sócrates del mensaje del Oráculo -“Sócrates es el más sabio entre los hombres”- supone que el pensador griego sólo acepta esto porque es capaz de reconocer sus límites, su ignorancia, y por la toma de conciencia de la finitud humana con relación al conocimiento. Karl Popper, por ejemplo, es uno de los que ha valorado este aspecto de la humildad y la modestia intelectual socrática, pues implica una posición ética importante, en tanto que, según el filósofo, entraña algo fundamental para la vida en sociedad. Tan importante es la noción socrática de nuestra ignorancia, que permite distinguir entre el falibilismo, como reconocimiento del error y la consecuente posibilidad de adoptar un criterio de progreso, y el cientificismo, asentado en el principio de autoridad en el conocimiento, que tiende sólo a privilegiar la palabra de la ciencia, la erudición, la sabiduría, la pose snob o el poder. Sin autocrítica, sin diálogo racional, sin la apoyatura de la mirada ajena, no habría avance ni en el conocimiento ni en la aproximación a la verdad.

Toda la vida de Sócrates se encuentra signada por su anhelo de edificar una moral universal y, de ese modo, mejorar la polis. La “educación socrática” se vincula a la formación de conciencias más que de habilidades. ¿Pero qué sentido entraña este deseo? Pues bien, para Sócrates no es otra cosa que esforzarse por alcanzar la sabiduría, entendida como autonomía que libera de toda dependencia exterior. No es casual que en el *pronaos* de la entrada del templo de Apolo esté inscripto el aforismo “Conócete a ti mismo”, fundamental para entender el modo socrático de responder a la pregunta por la verdad de uno mismo. Conocerse a uno mismo supone, antes que cualquier otra cosa, reconocer los propios límites. Es esa capacidad de asumir la finitud y la conciencia de las equivocaciones e imperfecciones en uno mismo, para liberarse del error de creer que se sabe todo. Conocerse uno mismo es el principio fundamental de la escritura de sí y la apertura para responder a la pregunta por la verdad sobre sí mismo. Y este aspecto se torna crucial en el escenario del siglo de Pericles, en tanto la filosofía socrática provoca un giro revolucionario hacia las problemáticas morales de la condición humana. Al inicio de la misma *Apología*, Sócrates anuncia a los magistrados que de su boca oirán sólo la verdad, sin necesidad de frases bellas; en *El Banquete*, por su parte, al momento de realizar su discurso sobre el amor, Sócrates advierte al resto de los comensales que está dispuesto a decir expresamente la verdad sobre Eros “a su manera”.

El obrar bien lleva consigo la premisa del perfeccionamiento del propio espíritu y del ajeno. Por tanto, toda acción que empeora al otro representa, en Sócrates, un mal, una injusticia. Sin embargo, un hombre no actúa mal por voluntad sino por ignorancia. Quien conoce el bien, es capaz de obrar consecuentemente. Por ello, el sabio nunca comete injusticia, ya que tiene conciencia del bien y de los efectos de no obrar de acuerdo con él. Como puede observarse, dominar el bien implica realizarlo, no sólo en la superación de sí mismo, sino en gestar el perfeccionamiento ajeno. Lejos de ser una ética egoísta, la ética socrática implica que el hombre virtuoso se compromete con dar a luz una vida también virtuosa en los demás. Esto hace comprensible la actitud de Sócrates de provocar, mediante el diálogo, la aceptación de la propia ignorancia y, a través de ello, la búsqueda de la sabiduría. Señala Walter Kohan: “la ignorancia no es lo que parece, una negatividad, sino todo lo contrario: la afirmación que torna posible el saber, el pensamiento, al fin, una vida digna para los seres humanos” (KOHAN, 2009, p. 42).

Sólo así se comprende la opción de sacrificar su vida injustamente con el fin de no violar las leyes de la ciudad, para “no devolver injusticia por injusticia” (MONDOLFO, 1960, p. 50). Hay una moral fuerte, fundante, en esta actitud socrática. En efecto, en el *Gorgias* platónico, Sócrates declara que el mayor vicio que puede soportar el alma no es ser objeto de injusticia sino cometerla. Se comprende, entonces, la convicción que mueve al filósofo a actuar de manera tal que interesa más el respeto por las normas y las leyes que rigen la polis, que la vida misma. Actuar en contra de la ley significa, para Sócrates, no sólo ser injusto con los otros, sino ser desleal con los propios ideales. De este modo, el pensador rechaza la fuga como posibilidad de salvación personal en pos de respetar la condena a muerte como resultado del pacto social tácitamente establecido entre los ciudadanos y las leyes estatales. Sin vacilar, reafirma Sócrates su convicción moral evidenciando una ética donde el objetivo primordial de la acción esté dado en el cumplimiento de las leyes. Independientemente de las circunstancias, sea en la guerra o atendiendo cualquier otra ocupación, el lema socrático era cumplir con su deber. Lo que importa, entonces, no es vivir, sino *vivir bien*, en el sentido de ser justo.

Ahora bien, mucho ha discutido la historiografía tradicional sobre la actitud asumida por Sócrates respecto de sí mismo y de los otros. Para algunos, el talante socrático representa la humildad, la sincera modestia de quien reconoce sus bordes. Para otros, en cambio, Sócrates, o el personaje trazado por Platón, es un arrogante, soberbio y pedante que humilla a sus conciudadanos elevándose por encima del saber de la media. La supuesta sencillez y el recato del filósofo al dialogar con sus conciudadanos, su presunta ignorancia frente a los temas discutidos, se ampara bajo un saber concreto y férreo, pero disimulado. En relación con esto, quiero detenerme a problematizar la forma en que Sócrates se comunica en su defensa. Durante todo el juicio el acusado habla a quienes han de decidir su inocencia o culpabilidad como “ciudadanos” o “atenienses”, es decir como hombres que se encuentran al mismo nivel que él y el resto. Recordemos que el acceso a los cargos públicos se daba por sorteo entre los ciudadanos atenienses, aunque el concepto de ciudadanía, en ese contexto, era restringido. La votación,

una vez presentados los alegatos, definió, en primer lugar, su culpabilidad y, a posteriori, su sentencia a muerte. Ahora bien, un limitado número de magistrados eligió la opción expresada por Sócrates como “condena”<sup>3</sup> para sí mismo, y recién, por primera vez en toda la defensa, éste se refiere a ellos no ya como conciudadanos sino como *jueces*. Puntualmente me interesa este aspecto. ¿Dónde quedó la modestia socrática? ¿Acaso él -y sólo él- es el único indicado para señalar y determinar quiénes son jueces y quiénes no? ¿El filósofo que tanto defendió la búsqueda de la verdad y el examen crítico permanente como principios teleológicos que nunca habría que abandonar porque si no la vida perdería sentido? ¿Aquél que tanto proclamó la defensa de humildad por sobre todas las cosas? ¿El gran paladín de las leyes, de repente, se mofa del accionar mismo de las leyes? Y peor aún, ya resignado y en tren de aceptación de su condena, brindando una concepción optimista acerca de la muerte, Sócrates aconseja y exige a los jueces que procuren que sus hijos sigan un camino similar al de su padre, evitando asumir gestos cobardes, aduladores o en búsqueda de bienes que no sean propiamente la virtud. Vale decir, no sólo Sócrates define quiénes tienen la capacidad válida de juzgar y por ello designarlos como *jueces*, sino que, además, él se pone en un escalón por encima de aquellos para aleccionarlos y determinar sus acciones. Pues, según él mismo expuso, la señal divina, esa voz interior que se aparecía para marcarle los caminos incorrectos en sus decisiones, no se hizo presente en toda la jornada de la apología. Cierra el filósofo griego su alocución, en la *Apología*, del siguiente modo: “quién de nosotros se dirige a una situación mejor es algo oculto para todos, excepto para el dios” (PLATÓN, 2010, 42a). Claro, el mismo dios que guiñó el ojo al ateniense, al no comparecer, confirmando la rectitud de sus acciones y disponiéndose a morir con tranquilidad del alma.

¿Qué es lo que dice de sí mismo, este Sócrates que pasa de la actitud serena de quien afirma decir la verdad con claridad, al talante imperativo? ¿Qué lenguaje elige para hacerlo? Hay una clara transición, en su monólogo, de un lenguaje descriptivo, con ejemplos y argumentos bien encadenados, a una función performativa que busca una respuesta relativamente inmediata en sus interlocutores. El hecho de que Sócrates no haya escrito nada y sólo haya hablado de sí, ¿influye en la manera en que leemos el “conócete a ti mismo”, o su postura ética? Y este decirse a sí mismo socrático, como plantea Rojo, ¿no implica, acaso, la asunción primaria de su ser y sólo subsidiariamente cierta actitud ante los otros? Entonces, ¿dónde queda esa teleología que fundamenta una ética de la responsabilidad? No tengo una respuesta acabada. De hecho, podría cuestionarse -y no faltaría a la razón quien lo hiciese así- por qué reprocharle a Sócrates la manera en que habla a sus jueces, si el que escribe no es él, sino su discípulo que construye por medio del texto una imagen de su maestro que, tal vez, sea ya una construcción literaria. Pero la fuerza de la duda, respecto de esta tensión en la forma de hablar de sí de Sócrates, pone en jaque el honor que me merecen las ideas de este gran filósofo.

*Socrates superbis et megalomanus est.*

---

3. Proponer la manutención del Estado es, a la postre, la gran ironía socrática.

## Rousseau y sus confesiones en primera persona

Jean-Jacques Rousseau fue filósofo, escritor, botánico y músico de la Ilustración, nacido en 1712 en Ginebra y fallecido en 1778. En el contexto de la inicial modernidad de los siglos XVII y XVIII, y gracias a los sistemas filosóficos de Descartes, Pascal, Montaigne y Rousseau, entre otros, el yo en tanto sustancia individual comenzó a cobrar importancia. Una relevancia a tal punto que, siguiendo a José Pablo Feinmann, el hombre se considera fundamento gnoseológico, ontológico y epistemológico que hace y construye la historia, de la cual es su protagonista principal (FEINMANN, 2008). La conciencia del sujeto permite explicar y entender toda la realidad; y, a partir de esa comprensión, adviene el dominio, la conquista, la expoliación del mundo y la naturaleza mediante la técnica. En ocasiones, el otro, la alteridad, se ha convertido en el enemigo del sujeto, en un objeto a ser manipulado. Aun así, más allá de esta preeminencia del sujeto en la filosofía moderna, escribir “yo” no estaba muy bien visto ni otorgaba prestigio, y de allí lo revolucionario o rebelde de los filósofos mencionados.<sup>4</sup> *Las confesiones* de Jean-Jacques Rousseau constituyen un claro ejemplo de la escritura de sí y, aunque el hecho literario en sí tenga antecedentes previos, el ginebrino estaba convencido de estar gestando una obra original, nunca antes vista. Efectivamente, el relato de la existencia como modo explicativo de una causalidad del yo es, si se quiere, un “invento” de Rousseau. Su texto comienza así: “Emprendo una tarea de la que nunca hubo ejemplo y cuya ejecución no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza; y ese hombre seré yo” (ROUSSEAU, 1997, p. 27). No obstante, Rousseau afirma la individualidad dentro de la sociedad a partir de la práctica de la escritura de sí, hecho no menor; todo lo contrario. De tal manera que decir “yo” es consustancial al trabajo literario. Por ello, para conformar una autobiografía (ésta es la empresa que persigue el filósofo ginebrino) son necesarios dos requisitos: a) que la escritura sea la expresión de la individualidad; b) que tal individualidad sea única, pero sea la representación de la humanidad. De alguna manera, supone escribir “en nombre” de otros, con consecuencias directas para ellos. Otros que representan la naturaleza humana, plagada de coincidencias en cuanto a las pasiones y la constitución del ser social.

La escritura de sí estuvo ligada a la filosofía moral en la medida en que la primera persona tiene carácter esencialmente normativo. Baste recordar el ya mencionado “conócete a ti mismo” del Oráculo de Delfos que Sócrates hizo propio para purificar el alma de sus conciudadanos en tanto logren reconocer sus propias limitaciones. La práctica de decir yo es, definitivamente, un gesto filosófico, ético, estético, político, antropológico. Un gesto que no es solamente la expresión de la individualidad, sino una acción que toma partido por ser el semblante de la condición humana. La carta, la novela epistolar, las memorias, las bitácoras de viaje y las formas de la novela han sido los caminos más usados para la declaración de uno mismo. Particularmen-

---

4. En el caso de Renato Descartes, por ejemplo, podría considerarse como doblemente innovador: no sólo escribe en primera persona, sino que también comienza a escribir en francés, es decir, la lengua del vulgo. Baste recordar el inicio de su *Discurso del método*, para evidenciar la convicción cartesiana de que la razón o el buen sentido es la cosa mejor repartida del mundo.

te, la novela fue la forma genérica más despreciada del siglo XVII, aunque en el siglo XVIII las historias individuales, los avatares de los personajes nobles, burgueses o del pueblo pasan a tener una consideración preponderante, legitimando al individuo allende de las categorías sociales o las diferencias económicas, difuminándose esos límites. Paulatinamente, entonces, el individuo se vuelve interesante y central, tanto en la literatura como en la filosofía o en la ciencia. Este clima cultural ya instalado que fue acogiendo la costumbre de leer los textos en primera persona, refuta el propósito de alcanzar un estilo inédito y absolutamente original de la tentativa que persigue el megalómano Rousseau. Empero, hay que reconocer, *Las confesiones* sí es una obra nueva en tanto concibe que su experiencia individual tenga una dimensión universal; es la forma del individuo ante la sociedad. Rousseau sabe, por otro lado, que su teoría política debe asentarse en una antropología que la sujete. Pero observa también, como muestra María Cintia Caram, que el sentimiento de simpatía para con el género humano, la idea de una sociedad global y cosmopolita es lógica y fácticamente imposible (CARAM, 2017).

¿Cómo va a hablar Rousseau de sí mismo? A través de la ficción, planteándose como propia la pregunta filosófica sobre cuál es la verdad sobre sí mismo. El manto literario, de este modo, envuelve la construcción de su pensamiento filosófico. La escritura, para Rousseau, es un acto *poiético*, filosófico y político que posibilita mostrar que la verdadera historia no es la de los hechos sino la del individuo. Por eso *Las confesiones* persigue la premisa de decir toda la verdad ante los lectores, erigiendo un relato (una narración en prosa) retrospectivo (desde el principio hasta el momento de escribir) de una persona real (y no ficticia), cuyo contenido sea autorreferente e introspectivo (la historia privada de la personalidad). Estos requisitos, cumplidos por Rousseau, lo convierten en el primero en hacer autobiografía. La promesa rousseauniana de no esconder nada ante sus lectores, ni lo bueno ni lo malo de su vida, termina forjando una paradoja involuntaria que traduce su propia situación: el acto de decir la verdad -fundado en un proyecto auto apologético de redención personal- es puramente retórico, pues al lado del relato “transparente” de la verdad, se erige la creación de un personaje que está tratando de defenderse de sus detractores.<sup>5</sup> La narración minuciosa de los acontecimientos de su propia vida debiera funcionar como espejo en el que cualquiera pueda mirarse. Finalidad que literatura y cine han de, entusiastamente, compartir.

*Las confesiones*, entendido como *El libro que le otorga identidad a Rousseau*, mantiene una figura retórica que conforma un sistema de encadenamiento causal de narración que se divide en la tríada sensación-pensamiento-ser.<sup>6</sup> El ginebrino se propone contar sus acciones al mundo para develar el pensamiento y los sentimientos propios y, así, definir al ser, a la per-

---

5. En este sentido, Mauro Armíño, traductor y autor de las notas de la edición citada del texto, va mostrando puntillosamente hasta qué punto las personas, lugares y hechos narrados se condicen con la realidad o, en cada caso, están modificados o tergiversados por Rousseau.

6. La etimología “sens”, en francés, es la misma para sensación (física, y por ende experiencia, acción), que sentimiento. Esta raíz común nos lleva al contexto de las pasiones puras. Agradezco el aporte y la aclaración a la Dra. Susana Seguin.

sona. *Su* propio ser. El sentimiento/sensación, indisociables en esta estructura, precede a las ideas; primero se siente, luego se piensa. Dice Rousseau: “En mí se unen, sin que pueda imaginar siquiera de qué modo, dos cosas casi inconciliables: pasiones vivas, impetuosas, e ideas tardas en nacer, confusas y que nunca se presentan sino a destiempo” (ROUSSEAU, 1997, p. 164). Su texto tiene dos momentos: uno como autor que le escribe al lector, a sabiendas de que será leído a posteriori de su muerte; otro que invoca a Dios, aunque lo concibe no como una mera divinidad personal sino como ser supremo, como entidad superior metafísica. Este ser supremo no será el encargado de juzgar sus acciones, sino que él mismo y las palabras de su libro determinarán lo que hizo, lo que pensó y lo que fue. Con evidencia, Rousseau se pone por encima del Dios que convoca, corriéndolo del lugar de la divinidad y lo sublima, para dar cuenta -frente a sus semejantes- que ése papel protagónico es el de su propia existencia y no está dispuesto a cederlo. En este sentido, el texto de Rousseau se distingue de *Las Confesiones* de San Agustín, en tanto el filósofo-teólogo de Hipona admite desconocer algo de sí que, reconoce, sólo Dios puede saber. En la testificación de Agustín, el repaso por su inmoral (según sus propios ojos) camino y la soez caldera de experiencias lujuriosas hasta su conversión, evidencian las peripecias del hombre que confiesa a Dios y a todos los demás hombres su recorrido. Pero es un continuo reconocer que toda obra es producida por Dios.

Volvamos a Rousseau. En el momento de la escritura hay una objetivación de sí, y él mismo se pone como un personaje más que se interpela. La autobiografía le posibilita reencontrar momentos de su vida y reproducir no los hechos al pie de la letra, sino el sentido de la vida a través de la memoria, encadenando causas y efectos para hallar conciencia de sí. La conciencia es la primera pasión del ser humano y la manifestación del amor de sí, pasión primitiva que precede a toda razón y tiene que ver con la conservación natural, con la autopreservación. La vida de Rousseau se convierte en una novela de hechos que busca mostrar la permanencia de su inocencia (pues no se deprava ni corrompe como el resto de la sociedad) y la transformación de su ser. El volverse a sí mismo a través de la escritura es una cuestión moral, que no es trascendente, sino que se inscribe en la naturaleza humana, porque ésta es, en sí misma, virtuosa. Cuestión moral expresada en una máxima descubierta por Rousseau en su adolescencia: “evitar las situaciones que enfrentan nuestros deberes a nuestros intereses y que nos señalan nuestro bien en el mal de otro” (ROUSSEAU, 1997, p. 93). El proyecto estético rousseauiano converge en la autobiografía que posibilita la evocación de los sentimientos más puros: la felicidad, el placer, la bondad, la hipersensibilidad, la exquisitez, como también la profunda tristeza, la soledad, el egoísmo, el remordimiento, la culpa, la envidia y la vergüenza. Esos sentimientos originarios, esas pasiones desenfrenadas detrás de las acciones constituyen un retrato de la condición humana, y por eso Rousseau está convencido que su obra porta una verdad útil para toda la humanidad. *Las confesiones* son, en definitiva, una forma de realización última de su sistema filosófico, una ontología del ser mediante un género y estilo nuevos que fundan el acto inaugural (eminentemente moderno) de recrear la palabra filosófica de manera

diferente. Es una escritura subjetiva que invita a una lectura activa: el yo necesita de un tú para comprender filosóficamente esa identidad desplegada a través de los hechos, por más que se persiga la trascendencia de éstos en la lectura.

Jean-Jacques Rousseau es un verdadero personaje de novela, medio loco, un tanto paranoico y con delirios de grandeza. Desde mi perspectiva, lo único que no tiene, en el despliegue de sus confesiones, es modestia. Sostener “yo soy mi libro” o esgrimir que nadie en el mundo entero se atrevería a defender “ser mejor que ese hombre” es la eficaz construcción retórica y metonímica que implica toda una lectura ética y la construcción de un personaje que debe ser juzgado por lo que hizo, por lo que sintió, y por lo que fue. Ni Dios ni los hombres podrán ir más allá de ese *factum*. Se trata de él, sólo de él. Podría contrargumentarse que eso no significa afirmar su superioridad, sino su unicidad, su diferencia, su especificidad, en el marco de su forma contestataria de escritura. No faltaría a la razón quien adujera esta premisa, sin embargo, el asentimiento de la propia superioridad puede ser considerado una muestra, aunque sea sutil, de arrogancia. La riqueza de la filosofía, valga bien recordar, estriba en esa posibilidad de discutir y argumentar críticamente, aún a sabiendas de que puedan sostenerse posturas contrarias.

*Rousseau superbus et megalomanus est.*

## Birdman, un alado insoportable

*Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* es la quinta realización cinematográfica de Alejandro González Iñárritu, director mexicano ya instalado – en 2014, año de producción de la película – en el *mainstream* hollywoodense. Riggan Thomson (Michael Keaton) es un actor que luego de haber ganado fama a principios de los 90 interpretando a Birdman, un personaje de *comics* popular en esa época, cayó en el ineludible descenso de su carrera artística. Se ha convertido en un *outsider* de la industria cinematográfica. Años después, y con el claro propósito de volver al prestigio que otorgan los laureles, Riggan intenta prescindir y separarse del personaje alado, montando y dirigiendo una seria y ambiciosa obra de teatro en Broadway. Busca recuperar la credibilidad de la crítica especializada, de sus colegas y de su familia. Acaso también sea un modo catártico de comprenderse a sí mismo. La obra teatral en cuestión es la adaptación del cuento *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (“What we talk about when we talk about love”) de Raymond Carver, escritor estadounidense. La película inicia, justamente a modo de preludeo, con el poema “Último fragmento” de Carver, y al diluirse las letras que van conformando la cita, queda estructurada la palabra *amor*:

¿Y conseguiste lo que querías de esta vida, a pesar de todo?

Sí.

¿Y qué querías?

Considerarme amado, sentirme amado sobre la Tierra.

La soledad, como consecuencia de la incompreensión de sus propios delirios de grandeza, así como la búsqueda de aceptación, el reconocimiento externo, y la consecución del amor son, desde esta perspectiva, el motor de la trama de Riggan Thomson (acaso también del mismo Michael Keaton -pareciese guiñar González Iñárritu al espectador-, ese fabuloso *Batman* de Tim Burton de finales de los 80' y comienzos de los 90'). Sin embargo, su *alter ego*, Birdman, su antiguo fantasma, esa vocecilla inconsciente que lo perturba y atormenta para volver a utilizar el traje emplumado, certifica que la fama cuesta, se sufre y se sangra. A contrapelo del *daimon* socrático, el otrora epónimo que martilla la cabeza de Riggan no advierte el camino de lo que no debe hacerse, como ocurría con el ateniense, sino que indica imperativamente cómo debería proceder. De este modo, potencia su desconcierto y congoja natural. Sin eufemismos hay que señalar: Thomson es un neurótico, egocéntrico y megalómano insoportable. Y Birdman, a contrapelo de la figura del superhéroe, se acerca más a la de un villano insidioso. Esto es, más que encarnar la defensa de los valores morales como el bien, la justicia y la libertad, la preocupación por los problemas de la sociedad, se desvela mucho más por sí mismo como ícono.

El filme simula ser un enorme plano secuencia, apenas dividido hacia el final. La dirección, en ese sentido, logra su cometido: la dinámica *steadycam* está todo el tiempo encima de los personajes, los pasillos e intersticios del contexto, confiriendo esa sensación de realismo al rancio y vertiginoso microcosmos expuesto y aproximándose a las emociones de los protagonistas. Realismo que se ratifica con el juego intertextual permanente, las veces que se hace mención a actores reales, o las tomas del teatro St. James de Broadway en donde transcurre la historia, o la muestra de una entrevista a Robert Downey Jr. luego del estreno de *Iron man 3*. Esta alusión es interesante: Tony Stark/Iron Man representan todo lo que Riggan Thomson/Birdman no es, pero querría ser. Fama, dinero, tecnología por doquier, prestigio, espacios amplios y cómodos, autos de lujo y ropa *prêt-à-porter*, genialidad científica, orgullo y autoestima. Y también es un arrogante empedernido. Sin embargo, en *Iron Man*, como en todo superhéroe -y a pesar de sus contradicciones inherentes, evidenciadas en los filmes de los últimos quince años aproximadamente-, hay una lucha extraordinaria por el bien común. Por eso Birdman, más que superhéroe, aparenta más un villano indiferente y egoísta que busca el bien propio, representado por la vuelta a la popularidad. Sostiene Arturo Encinas que el supervillano es antidemocrático y es capaz de hacer cualquier cosa para conseguir su fin, y esto lo convierte en un fundamentalista. "Este fundamentalismo tiene que ver con la adhesión dañina a una «verdad» que divide al mundo entre nosotros y ellos" (ENCINAS, 2016, p. 36). La "verdad" del dogmático Birdman no va más allá de sus propios ojos.

Los encuadres medios y primeros planos de frente y de espalda, conceden al espectador la oportunidad de meterse en la piel de los personajes. El *continuum* espacio-temporal se mantiene, a pesar de los quiebres casi imperceptibles, creando atmósferas elípticas pero muy bien hilvanadas. Las baquetas del baterista mexicano Antonio Sánchez, acompañan el ritmo laberíntico de la trama y favorecen la disolución del artificio, incluso al punto de no poder

determinar si la música es diegética o extradiegética. En este sentido, el músico que aparece tocando sincrónicamente la batería tanto en la calle como dentro del teatro, no es Sánchez sino el jazzista Nate Smith. Recurso, entre otros a lo largo del filme, que no permite distinguir lo real de lo imaginario. Un enorme acierto de la fotografía y el montaje hace que converjan los planos del espacio con los del tiempo, para que la narración vaya avanzando cronológica y sincrónicamente. Los lugares son claustrofóbicos pero los colores utilizados marcan la dinámica de los distintos escenarios y las tensiones propias de cada escena. La lente profunda e hipercromática de Emanuel Lubezki, permite captar tanto los detalles minimalistas del rostro de Thomson como el despejado cielo de Manhattan. Las decrepitas y verdosas paredes del camerino de Riggan acentúan su decaimiento como actor; las luces azules y violetas oscuras de los pasillos remarcan lo que ocurre tras bambalinas; los tonos amarillos, rojos y naranjas enfatizan la tirantez entre los actores y actrices de la obra.

Riggan no sólo dirige, sino que actúa en la obra en cuestión. Idea un accidente para sacar de escena a Ralph (Jeremy Shamos), uno de los actores protagónicos contratados. Así, consigue a través de Lesley (Naomi Watts) a Mike Shiner (Edward Norton), obsesivo, metódico y reconocido actor que admite que arriba del escenario muestra lo que su ser realmente es, su verdad, y fuera de él exhibe lo que no es, su falsedad. Respecto de esto, hay una referencia interesante. En el espejo del camerino de Riggan, hay un cartel que anuncia “Una cosa es una cosa, no lo que se dice de esa cosa”. Cita que alude a diferentes aspectos: una cosa es el original, otra es su copia. El ser es en sí, o puede ser en otro. No es lo mismo lo real, que la realidad. No siempre el significante se corresponde con el significado. No es igual la obra de arte, que la crítica sobre ella. El mapa no es el territorio. Es el drama, la representación escénica, lo que le permite a Mike hablar de sí, escribirse a sí mismo, mostrarse como tal, pero en las tablas. Para dar continuidad a la fructífera relación entre literatura, cine y filosofía, podemos ver algo parecido en el final del Acto II de *Hamlet*, cuando -después de despedir a los actores de la obra de teatro que usará Hamlet para desenmascarar al Rey Claudio como asesino de su padre- dice en el monólogo que cierra la escena: “el teatro es la red que atrapará la conciencia de este rey”. El teatro es capaz, entonces, de develar la verdad. Riggan pretende algo similar, pero Birdman se empeña en convencerlo de que el cine y el traje con plumas son su destino. Volar libre y firmemente como un pájaro. Acechando un final cantado.

Retomo, en este punto, la representación de un superhéroe en el filme. No se afirma nada nuevo cuando se proclama que los superhéroes han copado la atención del mundo de la industria y el lenguaje cultural. Desde la edad de oro de los *cómics*, pasando por la poderosa reaparición en el cine, hasta las formidables innovaciones en el mundo de los videojuegos en la actualidad. También el merchandising y la manufactura económica que deja dividendos exorbitantes e incalculables, coadyuvan a su proliferación y masividad. Nacidos de las más arcaicas mitologías, si se quiere, pero explotados justamente por los *cómics*, las historias de estos personajes han servido para introducir las problemáticas más acuciantes de la condición humana:

la libertad y los determinismos, la responsabilidad moral, la venganza y el castigo, el engaño, la identidad personal, el destino y los sacrificios, los límites de la ciencia, las emociones y el significado del amor, el sentido de la vida, el orden y la justicia social, etc. Es por ello que al mundo de los superhéroes habría que prestarle real atención filosófica, pues las cuestiones tratadas allí y cómo se plantean, ocupan un amplio espectro de hondas preocupaciones, desarrollando las capacidades de deleite estético y el pensar filosófico. Como sostuve al comienzo de este artículo, no son artilugios de mero ornamento o decoro sino formas de acceso a verdaderos problemas filosóficos (y sociológicos, éticos, psicológicos, políticos).

Ahora bien, el concepto mismo de superhéroe es, cuanto menos, problemático. Por norma general, los superhéroes poseen capacidades sobresalientes y diferentes al resto de las personas, lo que, unido a cierto sentimiento altruista y de generosidad, implica correr riesgos por los demás y dejar de lado intereses personales. Esto supone una enorme responsabilidad moral que parece ir a contramano de la naturaleza humana. Para Jeph Loeb y Tom Morris (MORRIS y MORRIS, 2010), mientras mayores sean los poderes del personaje en cuestión, menos heroica será su hazaña, en tanto menor será el riesgo en la acción de ayudar a los demás. Sin embargo, no sólo de virtudes, habilidades o facultades sobrehumanas se caracteriza el superhéroe sino también es poseedor de sus propias debilidades, su propio talón de Aquiles, sus personales oscuridades. Todo héroe tiene su contrapunto, un antihéroe. No hay superhéroe sin villano. La oposición de fuerzas contrarias robustece el binomio que parece caracterizar todo lo humano: el bien y el mal, la solidaridad y el egoísmo, la virtud y el vicio, lo material y lo espiritual, el conocimiento y la ignorancia. En lo que respecta a su particular modo de concebir el conocimiento y la sabiduría, Sócrates intentó quebrar ese maniqueísmo. En este sentido, muestra Darío Sztajnszrajber que el “sólo sé que no sé nada” socrático implica una emancipación de ese pensamiento binario y dicotómico, ya que “hace explotar al principio de no contradicción y nos invita a recorrer la cuestión del conocimiento por fuera del dualismo que reduce todo a ignorancia o sabiduría” (SZTAJNSZRAJBER, 2013, p. 273). Ambivalencia de la ignorancia que también muestra Popper. Admitir el no saber propio es la condición imperante para conocer la verdad y aprenderla. Se puede saber y no saber al mismo tiempo en la medida en que, justamente, se sabe que no se sabe. Para Mark Waid (MORRIS y MORRIS, 2010), Sócrates hubiera sido un gran escritor de cómics. Sin duda, sus ficciones podrían integrar el cuerpo de guionistas que hoy están produciendo héroes más humanos, más falibles, más terrenales pero que, a veces, como el mismo Sócrates, pecan de arrogantes.

El filme deja abiertos interrogantes que no necesitan ser resueltos. Se inicia con un plano corto que muestra una especie de meteorito descendiendo por la atmósfera e inmediatamente se percibe a Riggan Thomson levitando en su habitación. También asistimos a sus actos de telequinesis. A la postre, la duda instalada por el director es si el actor tiene realmente superpoderes o bien todo es producto de su imaginación. En ese clima enrarecido y surrealista, su mejor amigo y abogado Jake (Zach Galifianakis) es quien procede de manera equilibrada y

racional, tapando los agujeros que su amigo va abriendo. Es el único que realiza un intento serio de que la obra llegue a buen puerto. Su novia Laura (Andrea Riseborough), coprotagonista de la obra, le anuncia que está embarazada y espera de él un acto de apego y complicidad, pero Riggan está más preocupado por la hipoteca de su casa que usó para financiar la producción. Uno de los puntos más álgidos de su modo de establecer vínculos, acontece con Sam (Emma Stone), su hija, adicta en recuperación que trabaja como asistente personal. Hay una escena significativa para entender por qué Riggan/Birdman cree ser el dueño de la verdad, mira su propio ombligo, despliega sólo actos vanidosos y no sale de la burbuja en la que se ha ensimismado. El padre descubre un porro de marihuana de su hija escondido en un frasco de mantequilla de maní y comienza sus reproches. Arguye que su hija no puede hacerle eso a él, se trata de *su* carrera. Quizás para los amigos de Sam, que sólo buscan hacerse virales en las redes sociales, no signifique nada, pero para Riggan es lo único relevante para su vida, para recobrar un sentido, para el reconocimiento ajeno. Sam refuta señalando que su acto no es “por amor al arte” sino sólo para sentirse ilustre. Pero ser relevante en el mundo actual, defiende la hija, es mostrarse en otros lugares, exhibirse en el mundo virtual; sin embargo, Riggan Thomson odia los blogueros, ignora *twitter*, ni siquiera tiene página de *Facebook*. Enorme crítica solapada -y autorreferencial de González Iñárritu- a los medios de comunicación, las redes sociales, a la contaminación de la prensa, a la inmediatez de internet, al cinismo de la crítica especializada, a la digitalización y estetización de la vida cotidiana.<sup>7</sup> El reclamo finaliza sosteniendo que él no es importante. La escena es decisiva para entender la ruptura del vínculo padre-hija y la justificación de algunas acciones posteriores del personaje principal.

Hoy, nos encontramos con sujetos que configuran su identidad de un modo complejo. Estamos habituándonos a formas de comunicación virtual, interactiva y veloz, condicionados por la flexibilidad de normas que son cada vez más laxas. Influidos por los medios a tal punto que tanto lo estético como lo pasional se autolegitima, las personas hallan su fuente de atracción en los dispositivos tecnológicos que facilitan la inmediatez y menguan la paciencia, la reflexión pausada, la toma de conciencia. Aunque, como contrapartida, promueven la democratización de la palabra y la creatividad que busca ser explotada por el mercado, como bien lo evidencia, por ejemplo, la megaempresa *Google*. La subjetividad, en la era de la cibercultura, se configura vertiginosamente en un proceso en el que se vuelve importante mostrar lo que se hace, lo que se tiene y, como corolario, lo que *se es*. El uso de los *blogs*, los foros virtuales, instrumentos como *Youtube*, *Twitter*, *Facebook*, *Whatsapp*, *Instagram*, configuran nuevas formas de ser y estar en el mundo que responden a las actuales demandas socioculturales de la

---

7. Es el mismo González Iñárritu quien afirma que se ha perdido el simbolismo del lenguaje, de la naturaleza, de lo ritual, de los silencios. Que con las redes sociales estamos volviendo a una especie de “edad media”, en el sentido de que se está reduciendo todo a unas cuantas palabras, donde no hay tiempo para la percepción ni para la reflexión. Por eso, antes de entender, precipitamos conclusiones. Y esto conduce a que la vida sea concebida casi como una ilusión óptica. Ver la clase magistral/conversatorio organizada por la UNAM y la ENAC, el 25 de septiembre de 2019. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=ueNFXIOEteY&feature=emb\\_imp\\_woyt](https://www.youtube.com/watch?v=ueNFXIOEteY&feature=emb_imp_woyt) Acceso: 01/02/21.

sociedad del consumo y del espectáculo. La nueva lógica del “*Broadcast yourself*” estimula la banalidad de lo cotidiano, pero también abre puertas para que los microrelatos, las historias minúsculas, los excluidos de la sociedad, las narrativas diminutas tengan presencia. La paradoja es que, tal vez, esta multitud no tenga nada para decir. Extraña mezcla, dice Paula Sibilia (SIBILIA, 2008), la de la multiplicación de voces que no dicen nada, aunque no cesen de vociferar. Estimo que allí está, entonces, el desafío de conjugar esas nuevas formas de autoconstrucción. La intimidad del yo se espectaculariza, lo público y lo privado se confunden borrando sus barreras. La modernidad, en ese sentido, se pierde. Sam lo tiene claro; Riggan, con su pasado frente a los ojos, no observa más que a sí mismo. Y, a pesar de ello, los hechos dicen otra cosa: la popularidad del actor y la obra se quintuplican a partir de la viralización de los videos en las redes sociales que lo exhiben caminando en calzones por *Time Square*. Tal vez, Riggan Thomson tenga, aún, algo de razón.

El filósofo surcoreano Byung-Chul Han estima que la crisis del mundo actual está relacionada con la obnubilación, ceguera y embriaguez que produce el medio digital, que modifica decisivamente las conductas, decisiones, pensamientos, percepción, emociones y modos de convivencia. La medialidad de lo digital deshizo las distancias tanto como la esfera privada, eliminada por una “dominante coacción icónico-pornográfica” (HAN, 2017, p. 15) en la que todo es *imagen*. La metáfora que utiliza Han es la del enjambre digital. A diferencia de la modernidad, en la que primaba la masa, en la transición crítica actual los individuos vinculados por lo digital se encuentran aislados. Cada uno en su propio panal en el que prima la autoexplotación sin dominación, en tanto no desarrollan ningún *nosotros*, ninguna voz común. Los habitantes digitales de la red virtual, según Han, “constituyen una *concentración sin congregación*, una *multitud sin interioridad*, un *conjunto sin interioridad*, sin alma o espíritu. Son ante todo *Hikikomoris* aislados, singularizados, que se sientan solitarios ante el *display* (monitor)” (HAN, 2017, p. 28).<sup>8</sup> Y esta falta de un suelo común, erosionado por la comunicación digital, hace que el narcisismo del ego se ensanche, tapando las posibilidades de un verdadero amor al otro. En definitiva, me permito sospechar, Thomson se ha apartado del medio digital porque en el fondo necesita construir un vínculo amoroso que lo ate a lo real y no lo haga sucumbir en lo virtual.

La inesperada virtud de la ignorancia, subtítulo del filme, despliega su significado cuando en el estreno de la función Riggan utiliza un revólver con balas de verdad y se dispara en la nariz, representación del suicidio con el que culminaba la última escena de la adaptación de la obra de teatro. Tal es el título de la crítica especializada al otro día del estreno. El temor de que se hable mal de él y de su producción queda infundado. Salir de la ignorancia, del anonimato, del olvido y ser reconocido, admirado, evitando la burla y la reprobación era el objetivo a cumplir. Tabitha Dickinson (Lindsay Duncan), la afamada crítica dramaturgista que había advertido que destrozaría su obra dando un veredicto negativo, termina enaltecéndola al argumentar

---

8. En nota a pie de página, el traductor aclara que el término *Hikikomoris* se refiere a las personas que viven al margen de la sociedad, como por ejemplo quienes, sin salir prácticamente de sus casas, pasan el día entero frente a los medios audiovisuales.

que el intento de suicidio real configura un nuevo método de actuación llamado “superrealismo”. El desparramo, literal y metafórico, de sangre en el escenario, era, firma la autora de la nota, lo que estaba haciendo falta en las venas del marchito teatro estadounidense. El mundo hablará de Riggan Thomson *ad infinitum*. Su alma y su soberbia ególatra, pueden permanecer tranquilas. Podrá desplegar, finalmente, sus alas. La cirugía estética dejó la nariz como la del superhéroe emplumado. Riggan alucina verlo compartir el baño, se aproxima a la ventana y percibe una bandada de aves cercana. La última parte de la secuencia muestra a Sam, que había entrado para saludar y reconciliarse con su padre, saliendo del baño, arrojándose a la ventana abierta. Se asoma y mira al cielo sonriendo esplendorosamente. A fin de cuentas, el cielo -y no la tierra- pareciese ser el destino del hosco Birdman.

*Riggan Thomson superbus et megalomanus est.*

Hablar/escribir sobre sí se puede hacer de muchas maneras posibles. La literatura, la filosofía y el cine lo han hecho a su modo. Preguntarse por la verdad de sí mismo es también bucear introspectivamente para comprender la identidad desplegada a través de los hechos, la memoria, los vínculos, los modos de estar en el mundo y entender la realidad. El artículo precedente ha intentado mostrar la validez de esa cuestión filosófica considerando que las voces de la literatura, el cine y la filosofía no conforman sólo un estilo, un adorno o un aderezo superficial sino un camino de abordaje importante, profundo y sin desperdicio. La elección de Sócrates, Rousseau y Birdman como personajes que han elaborado una escritura y construcción sobre sí mismos se justifica en la medida en que la filosofía, la literatura y el cine coadyuvan, como dije, al tratamiento de este problema. El denominador común de estos protagonistas ha sido su arrogancia y megalomanía individualista, por lo menos en algún aspecto de sus ideas y su escritura de sí. Podría interpretarse, al contrario, que la consciencia de sí y el cuidado de sí mismo fueron el primer paso para potenciar el cuidado de los otros. Si optamos por esta lectura optimista e indulgente, todas las acciones de Sócrates, Rousseau y Birdman han sido sólo medios para un fin más elevado y, por tanto, dignas de elogio. Caso contrario, su mirada no ha cambiado el eje más que en la dirección de su conciencia, su yo enaltecido, sus hombros y su ombligo.

Independientemente de la atribución negativa o positiva que hagamos de los tres, si, como dice Voltaire, la escritura es la pintura de la voz, las imágenes utilizadas por la literatura, la filosofía y el cine son la representación vívida de las pasiones humanas más viscerales y entrañables que permiten encarnar seriamente los problemas filosóficos. Las posibilidades de elección son variadas, entonces, en el sendero de retratar y dar forma a los colores de nuestra propia existencia.

## Bibliografía

CARAM, María Cintia. Notas sobre patriotismo y cosmopolitismo en Jean-Jacques Rousseau. En: MARCOS, Dolores y MAIDANA, Susana (comps.): *Sujeto, realidad y política. Miradas sobre la modernidad*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, 2017, pp. 105-118.

CARVER, Raymond. *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Trad. Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2019.

ENCINAS, Arturo (coord.). *El antifaz transparente. Antropología en el cine de superhéroes*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2016.

FEINMANN, José Pablo. *La filosofía y el barro de la historia*. Buenos Aires: Planeta, 2008.

GIARDINELLI, Mempo. Cine y Literatura: de la novela negra al cómic, todo es literatura. En: AA.VV. *Cine y Pensamiento. Las charlas de Mar del Plata*. Buenos Aires: Ediciones En Danza, 2007, pp. 37-47.

HAN, Byung-Chul. *En el enjambre*. Traducción de Raúl Gabás. Buenos Aires: Herder, 2017.

KOHAN, Walter Omar. *Sócrates: El enigma de enseñar*. Buenos Aires: Biblos, 2009.

MONDOLFO, Rodolfo. *Sócrates*. Buenos Aires: EUDEBA, 1960.

MORRIS, Tom y MORRIS, Matt. *Los superhéroes y la filosofía. La verdad, la justicia y el modo socrático*. Barcelona: Blackie Books, 2010.

PLATÓN. *Apología de Sócrates*. Traducción y notas de Julio Calonge Ruiz. Madrid: Gredos, 2010.

\_\_\_\_\_. *El Banquete*. Traducción y notas de Marcos Martínez. Madrid: Gredos, 2010.

POPPER, Karl. *En busca de un mundo mejor*. Barcelona: Paidós, 1994.

ROJO, Roberto. *Antinomias del lenguaje*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, UNT, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Traducción, prólogo y notas de Mauro Armíño. Madrid: Alianza editorial, 1997.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE, 2008.

SZTAJNSZRAJBER, Darío. *¿Para qué sirve la filosofía?* Buenos Aires: Planeta, 2013.

TORRIJOS, Pedro. Birdman (o la abrumadora virtud de la consciencia. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2015/01/birdman-o-la-abrumadora-virtud-de-la-consciencia>. Acceso: 30 de marzo 2021.