

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Woody Allen y Fellini. La máscara de autor

Autor/es:

López Gandía, Juan; Pilar Pedraza

Citar como:

López Gandía, J.; Pilar Pedraza (2001). Woody Allen y Fellini. La máscara de autor. Banda aparte. (21):43-49.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42521>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# WOODY ALLEN Y FELLINI LA MÁSCARA DE AUTOR

Juan López Gandía / Pilar Pedraza

**E**l comienzo de la primera secuencia de *Recuerdos (Stardust Memories)*, 1980, de Woody Allen, es tan explícitamente felliniano que llega a irritar al espectador. Como en *Fellini ocho y medio (Fellini Otto e mezzo)*, 1963, la película arranca con una escena de inmovilización, esta vez no por un atasco de tráfico sino por un avatar ferroviario. Se oye el tictac de un reloj. Rostros duros y antipáticos miran a la cámara o al infinito. El protagonista, encarnado por Woody Allen, ve por su ventanilla un vagón del tren de enfrente, ocupado por gente que bebe y festeja contenta, y siente deseos de unirse a ellos. Intenta salir, pero la puerta del vagón está cerrada. Busca algo con que abrirla. Encuentra una cuerda que sólo sirve para hacer un guiño al espectador cinéfilo: recuerda a la que atrapa a Marcello Mastroianni y lo hace descender de su vuelo onírico, al que se entrega gozosamente tras haber logrado salir por la ventana de su automóvil, en una clara metáfora del nacimiento, en la que no falta el cordón umbilical. En la película de Allen, el hallazgo de la cuerda sólo da lugar a la salida de un chorro de arena que escapa de una maleta que estaba atada con ella, alusión quizás a la de la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*. Finalmente, todos los pasajeros abandonan el tren en un gigantesco basurero que tiene algo de *L'Age d'Or* (1930), de Luis Buñuel, por el que deambulan como los personajes en el final de *Fellini ocho y medio* y encuentran, viniendo hacia ellos, un grupo vestido de blanco y llevando raquetas de tenis: ricos y pobres, bellos y feos, han ido a parar al mismo destino: los desperdicios, la muerte. Una simple fabulilla moral construida sobre tópicos. El final de la secuencia de Fellini enmarca lo anterior en un sueño; en la de Woody Allen, se trata de una proyección cinematográfica con espectadores cualificados —su *troupe*—, convertidos en sombras como los periodistas tras la proyección del documental de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles. Todo esto no son más que semejanzas superficiales, *espejos* y fantasmagorías, que hacen que el texto de Allen sea *felliniano*, aunque no manieris-

ta. La conclusión es ambigua: o Woody Allen no entiende a Fellini o simplemente lo mistifica a su aire, fabricando pastiches para neoyorkinos *mid-cult*. Creemos que todo eso y algo más.

La obra de Woody Allen cuenta con una primera época en la que, partiendo de su interés por el *music-hall* y tras la experiencia en *¿Qué tal, Pussycat? (Whats new, Pussycat, Clive Donner, 1965)*, se mueve en el terreno del *slapstick*, con *gags* tanto visuales como verbales, y se adapta al modelo de diversos géneros del cine americano (*Bananas [1971]*, *Toma el dinero y corre [Take the Money and Run 1969]*, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo... y nunca se atrevió a preguntar [Everything You Always Wanted to Know about Sex, but Were Afraid to Ask, 1972]*, *El dormilón [Sleeper, 1973]*), tomados como moldes en los que verter sus chistes verbales o visuales. Generalmente, esos *gags* están al servicio de la historia y se insertan en ella, pero no siempre: en ocasiones la interrumpen o ralentizan su desarrollo. Siguiendo la tradición de los cómicos americanos, el *gag* suele ser paródico, como en la famosa escena del atraco en *Toma el dinero y corre*, uno de los más logrados de su carrera a pesar de su escasa originalidad, porque lo importante de un *gag* no es la originalidad sino las operaciones lingüísticas que se sea capaz de movilizar en la puesta en escena. En este caso, la comicidad actúa en un doble nivel: por la caricatura del modelo y por el juego verbal, cuya genialidad reside en la intromisión de elementos excéntricos a la situación, directamente tomados del habla cotidiana, y que funcionan tanto en inglés como en español (“¿Qué pone aquí? Aquí no pone “revolver”, pone “al volver”). En este *gag*, por lo tanto, ya resulta clave, como en todos los procedimientos cómicos, el gesto mimético, es decir, la relación entre el modelo sobre el que se trabaja y el gesto humorístico que la pone en evidencia como cliché.

En un momento posterior, Woody Allen lleva este modo de producción de lo cómico desde los géneros clásicos americanos a un género nuevo para él, el de la comedia *screwball*, y simultáneamente, por lo que aquí nos interesa, al del cine europeo de autor, especialmente al de sus dos cineastas más admirados: Fellini y Bergman, que ya se habían convertido en Autores, y de autores en tótems. Puede rastrearse la utilización de Bergman ya desde *Interiores (Interiors, 1978)*, pasando por *Comedia sexual de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy, 1982)* y *Otra mujer (Another Woman, 1988)*, hasta llegar a *Desmontando a Harry (Deconstructing Harry,*

1997), y también en algunos de sus textos literarios. Sus referencias al mundo bergmaniano a veces no se limitan a las historias, ambientes y problemas existenciales sino que afectan incluso a la misma puesta en escena. Atenuada, esa dependencia se da también en películas más “suyas” como *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986) y *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992). También Hitchcock (*La ventana indiscreta* [*Rear Window*, 1954], y uno de sus cortos para televisión: *El secreto del señor Blanchard*, 1956) inspira toda la estructura de *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993), cuyo final, por otra parte, es una copia irónica de la famosa escena de los espejos de *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles. A él y a su *El proceso* (*Le Proces*, 1962), recurre para *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, 1991) antes que intentar una lectura personal del humor kafkiano, mal conocido incluso por los intérpretes y adaptadores de Kafka, como recuerda Milan Kundera. Resulta curioso que la tradición mágica praguense de sombras chinescas, ilusiónismo y linternas mágicas esté más cercana al juego entre pantalla y realidad en *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) que en *Sombras y niebla*, donde se retoma más bien la idea de circo a la manera kafkiana, aspecto que también interesó a Fellini en *Entrevista* (*Intervista*, 1987). Pero es una pura coincidencia y de nuevo un espejismo, pues en Woody Allen no se trata de un eco de cultura europea ni de la idea de “transfiguración” felliniana, sino de una imitación del filme de Buster Keaton titulado *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Junior*, 1924).

En relación con Fellini y lo felliniano, el primer modelo utilizado por Allen será *I clowns* (1970) al principio de *Broadway Danny Rose* (1980), en el que el *music-hall* es visto como circo y sus artistas como divertidos monstruos. También hay cierta relación entre *Días de radio* (*Radio Days*, 1987), de Allen, y *Amarcord* (1973), donde la evocación aparentemente neorrealista y pictórica, que constituye la memoria inventada de Fellini, es adoptada por Allen a través de la radio y la música como medios al servicio de la recreación y evocación nostálgica de personajes y acontecimientos de una infancia pretendidamente autobiográfica. Pero las obras fellinianas por excelencia de Woody Allen son *Recuerdos y Desmontando a Harry*, cuyo modelo es *Ocho y medio*. Resulta curioso que esta película de Fellini haya influido de tal manera en obras posteriores que, al igual que *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) en su época, ha devenido por sí misma un género, del que forma parte entre

las más recientes el final de *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1992), de Robert Altman, mientras que *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) inspira *La reina anónima* (1992), de Gonzalo Suárez. No es Altman el único imitador de Fellini que une el mundo de éste al del espectáculo de variedades o del cabaret. También Bob Fosse utilizó *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1956) en *Noches en la ciudad* (*Sweet Charity* 1969), y *Ocho y medio* en *Empieza el espectáculo* (*All that Jazz*, 1979).

Pero, ¿en qué consiste la operación de Allen? Esencialmente en trasladar el *gag* desde los géneros clásicos del cine americano al cine europeo de autor, convirtiendo a éste, ya sea Bergman o Fellini, en una especie de "género" a imitar o sobre el que ironizar o al que parodiar. Es decir, en utilizar lo cómico como un marco para el trabajo de producción de sentido, y dentro de él ahuecar un espacio de subjetividad, de libertad y de recuperación de la estilización y de la idea de Autor a través de la imitación. A partir del tributo al Autor con mayúsculas se expresa un autor con minúsculas, un cómico, el cómico de *music-hall*, el Woody Allen original, que hace imitaciones y cuenta chistes. Pero sus imitaciones son ya intelectuales y cultas, dirigidas a un público, prefigurado por el texto, que conoce perfectamente —o cree conocerlo— el modelo imitado y puede así entender de manera cómplice y aceptar el juego al que se le invita. Pero a la vez, si entra en el juego, puede captar el gusto de Allen por la repetición y por recrearse en los temas, preocupaciones y obsesiones habituales, que vienen a ser ya como los números de los cómicos del espectáculo de variedades, solo que de otro tipo, más elaborados y refinados. A través de estas operaciones Allen pasa a formar parte del cine de autor, con el que se fusiona aparentemente en ese camaleonismo que siempre le ha interesado temáticamente, porque es consciente de él. Lo explicita en su película *Zelig* (1983), pero generalmente es un rasgo de estilo que empapa toda su obra.

En el caso de Woody Allen la comicidad no se basa en la ironía o en el *nonsense* y en la paradoja, no ausente por otra parte, en sus *gags* verbales. Tampoco se trata de la parodia al estilo de los años sesenta, cuando se pretendió desmitificar y desmontar el modelo clásico desde dentro, sin lograr otra cosa que mostrar implícitamente su dependencia de él aun de manera nostálgica, pese a la aparente vertiente liberadora de la operación. Hablamos más bien de imitación, del autor cómico mimético y de la relación entre modelo y réplica. Partiendo del personaje o del género imitado en el mundo

del espectáculo y en el cine cómico clásico, la imitación es un procedimiento que puede limitarse a no ser más que eso, un gesto cómico. Pero cuando se trata de la imitación de un Autor, lo imitado va más allá y se convierte en un procedimiento de creación *ex novo* para la expresión de otro autor, que en su gesto no deja de ser tributario de la irradiación creadora del original. Es decir, este procedimiento va más allá de la simple ironía y de la mera parodia, pues moviliza operaciones de sentido aparentemente más complejas. En un filme se le pregunta al personaje si cree en Dios, y dice que "debía basarse en algún modelo anterior". En el gesto de imitar, aun enalteciendo al Autor imitado, queda siempre un cierto componente humorístico, derivado del mismo gesto y cierta ambigüedad carnavalesca que, si bien no es rebajamiento, sí es al menos bufonería, a la manera del bufón de las cortes medievales, cuya función era la burla pero también servir de espejo deformante al príncipe y a la corte, a través de la imitación, y que el propio Allen representa en uno de los episodios de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*.

La operación imitadora de Allen supone un guiño intelectual para la intelectualidad neoyorkina, a la que legitima como tal y como europea, en tanto que destinataria y receptora del gusto mimético y del relleno del molde sacralizado y autoral con sus temas, sus personajes, sus situaciones y relaciones características de la vida urbana moderna. Quizás no haya que ser tan severo como Marguerite Duras cuando afirmaba que el vagabundeo de Allen no iba más allá de Nueva York y que en sus films las cosas permanecen ajenas y nunca se le unen, nunca se mueven. Lo que ocurre es que la realidad en Allen es siempre un hecho de lenguaje. La realidad no existe sino como algo discursivo y puramente interior, mental. Es una realidad cultural, aun refiriéndose a cuestiones de la vida y las relaciones personales, cotidianas, típicas de la clase media urbana americana, pero ya universales, incluso siendo, como lo son, características de una generación. Allen convierte la cultura en juego y fetiche al servirse como elementos para sus chistes de temas bergmanianos —el sentido de la vida, la muerte, la soledad— o fellinianos, más visuales, pero esencialmente retóricos.

De *Ocho y medio* adopta la figura de la *mise en abîme* para *Recuerdos*, y lo hace también al final de *Desmontando a Harry*, que es una curiosa mezcla de fellinismo y bergmanismo (*Fresas salvajes* [*Smultronstallet*, Ingmar Bergman, 1957]). Algún atisbo aparece también en *Todos dicen I love you*

(*Everyone Says I Love You*, 1996), cuando la voz en *off* de la narradora, que no por eso aporta punto de vista propio alguno, hace una reflexión al final de la película y dice que sería “*un buen musical*”. Descaradamente masticado, aplanado y domesticado, el cine de Fellini se convierte en estas películas no sólo en una mercancía cultural *light* sino también en un vehículo que lleva a Woody Allen y su narcisismo muy lejos, como un globo aerostático que le permitiera alcanzar más allá de las nubes las barbas divinas, que a la postre resultarían ser suyas. No hay procedimiento ni figura del lenguaje de los europeos modernos, y especialmente de Fellini, que se le resista: la estructura en abismo, la mirada a la cámara que es y no es subjetiva, y sobre la cual se abalanzan los admiradores, la voz aparentemente *off* sobre un campo vacío que finalmente es recogida por un personaje que entra por un lateral, o es encontrado por la cámara, los desplazamientos laterales de los personajes, el movimiento de cámara siguiéndolos y enlazando a unos con otros como en una danza (“*egli danza, danza*”, decía Pasolini sobre Fellini, poniendo esa frase en boca de Orson Welles en *La ricotta*, episodio de *Rogopag* [1962]). Las idas y venidas parecen sin sentido, pero al final lo tienen, ya sea contemplar un fenómeno o dar la bienvenida a los marcianos. Porque todo, pese a su vocación modernista, en este cine de divulgación resulta estar justificado, el espectador no se pierde nunca. Todos los caminos conducen a Allen, como todos los caminos de la trasgresión verbal de *Lenny* (1974) conducían a Lenny Bruce y su circunstancia en la obra de Bob Fosse.

Allen es el ejemplo más claro del proceso de subjetivización y autoconciencia del humor en la modernidad, cuyo nivel máximo, en una mezcla de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940) y *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), sería *Zelig*. También aquí nos encontramos con un trabajo intenso sobre la forma y sobre el propio material cinematográfico, sobre la textura del cine mudo tal como nos ha llegado, en su primitivismo, con su fotografía gastada, vista con la misma nostalgia que provocan las ruinas, sólo que no de manera romántica sino irónica. El personaje-máscara que había reinado en el cine cómico de Hollywood hasta Jerry Lewis, bastante tenía con no destruir el mundo o ser destruido por él con cada movimiento de su cuerpo, en un entorno hostil bajo su apariencia apacible. Woody Allen lo sustituye por una nueva máscara: la del intelectual neoyorquino familiarizado con el psicoanálisis, pertrechado con la labia de Groucho Marx, cinéfilo y marcado por sus orígenes judíos. Nunca, sin embargo, le

oímos hablar de historia o de política más allá del chiste. Tiene los mismos problemas que su público y, como éste, ninguna solución salvo la autocontemplación narcisista disfrazada de bonhomía. La creación de un personaje de ese tipo es un hallazgo. Los *gags* que a veces irrumpen en el relato de sus películas encajan mejor en un filme estructurado a la manera de Fellini, donde el dominio de la subjetividad admite todo tipo de reflexiones, que en las comedias de costumbres y de relaciones personales que arrancan de *Annie Hall* (1977), donde el *gag* verbal no es que interrumpa el relato sino que se muestra demasiado como marca de autor, como una imposición discursiva externa que rompe la lógica narrativa, se vuelve autónoma y podría estar en cualquier lugar o situación. Pero en el fondo es un rasgo más de la máscara de este nuevo y quizá inimitable tipo de cómico, capaz de extraer de los modelos fuertes una filosofía para la clase media ilustrada. La comicidad de sus películas se resiente cuando no es él quien encarna al protagonista, porque lo que queremos es que sea él, el que tiene la vis cómica, el mago que controla las palabras y el texto, quien dé la cara en el escenario. Pagamos por estar dos horas con el hombrecillo que dice ser dios, y para ello no duda en subirse a los hombros de los gigantes. No admite una delegación como la de Fellini en Marcello Mastroianni. La prueba más clara es lo gris y anodina que resulta una película nada despreciable como *Celebridad* (*Celebrity*, 1998), basada en un intrincado bastidor que se apoya en *La dulce vita* (1959) y en *Ginger e Fred*. Por eso existe una extendida nostalgia del Woody Allen excéntrico de la primera época que, de algún modo, de vez en cuando asoma por las esquinas de algunos de sus filmes posteriores, como *Ladrones de medio pelo* (*Small Time Crooks*, 2000).

