

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

De un lado a otro de la pantalla en La rosa púrpura del Cairo

Autor/es:

Nogueira, Xosé

Citar como:

Nogueira, X. (1994). De un lado a otro de la pantalla en La rosa púrpura del Cairo. *Vértigo. Revista de cine.* (10):48-53.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43009>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



DE UN LADO A OTRO  
DE LA PANTALLA EN

# LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO

XOSÉ NOGUEIRA

## 1. El tema

Dentro de esa doble operación narrativa conocida normalmente como CINE DENTRO DEL CINE, tan antigua como el propio medio y hoy en día —como es sabido— más en auge que nunca, podríamos abrir, casi desde un principio, un subapartado que hiciera referencia al tema del tránsito de personajes o elementos al interior de una pantalla cinematográfica —y viceversa— en la que se proyecta otro film dentro de la película que nosotros vemos. Asunto que Jordi Costa definió con precisión como *la pantalla permeable* y que ha dado lugar «a una tradición cinematográfica que cuenta con muy nobles antepasados: filigranas del metalenguaje, juegos (...) en los que el medio forma parte del mensaje en un laberíntico juego autorreferencial que ha cristalizado en algunas incontestables obras maestras del cine»<sup>1</sup>.

Una tradición en la que suele citarse como primer referente notable EL MODERNO SHERLOCK HOLMES (SHERLOCK HOLMES JR., 1924) de Buster Keaton y que, dado el especial carácter de su temática, ha producido con el transcurso del tiempo piezas tan singulares como LOQUILANDIA (HELLZAPOPPIN, 1941, H. C. Potter) o tan brillantes como DINERO CAIDO DEL CIELO (PENNIES FROM HEAVEN, 1981, Herbert Ross), conformado a modo de Muestra una tríada de obras surgidas de contextos muy distintos<sup>2</sup>. Lejos de agotarse en este punto, la proporción de películas sobre el tema ha

aumentado considerablemente en esta última década (como era de esperar en estos tiempos de reconstrucción, autoconsciencia, intertextualidad y demás) aunque, eso sí, con la salvedad de que ahora la famosa pantalla permeable será en muchas ocasiones tele-

visiva —*sign of the times*—, con lo cual la triple dimensión espacial de la que en su día hablaba Esteve Riambau, esto es, la «constituida sucesivamente por la ficción, los ficticios espectadores de la ficción capaces de traspasar esa barrera y, finalmente, nosotros, los espectadores de los espectadores de la ficción»<sup>3</sup>, cobra ahora variantes suculentas para paladares con gustos semióticos, sobre todo cuando las posibilidades del *zapping* se hacen patentes<sup>4</sup>. Aunque lo cierto es que, dejando aparte las alucinaciones de Max Renn/James Woods en VIDEODROME (1982) con las que David Cronenberg construyó una inquietante reflexión acerca del poder que sobre las personas pueden llegar a ejercer los *media*, su incorporación sólo ha sido aprovechada por lo general para relatar historias de carácter más o menos fantástico concebidas a partir de la potencial *perversidad* que puede albergar un aparato de televisión dentro de cualquier pacífico y acogedor hogar-tipo (norte)americano. Ni que decir tiene que detrás de este tipo de argumentos siempre podemos vislumbrar una latente voluntad de sarcasmo sobre los usos y costumbres del teleadicto de clase media<sup>5</sup>.

Con todo, dejaremos aparcada aquí esta última variante para retomar la más tradicional con la que comenzábamos. Aunque todavía está muy reciente el estreno de la última palabra sobre el tema por ahora, el film de John McTiernan EL ÚLTIMO GRAN HEROE (THE LAST ACTION HERO, 1983), nosotros retrocedemos algún

tiempo para encontrarnos con una película, LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO (THE PURPLE ROSE OF CAIRO, 1985, Woody Allen) que puede considerarse emblemática no sólo por el merecido prestigio crítico que alcanzó desde su estreno sino por haberse convertido en

**La película se ha convertido en punto de referencia para numerosas producciones realizadas desde su estreno, marcando una línea que llega hasta hoy**

LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO  
(THE PURPLE ROSE OF CAIRO)

Director

Woody Allen

Producción

Rollis-Joffe Productions, para Orion Pictures, 1985

Guión

Woody Allen

Fotografía

Gordon Willis (Color de Luxe)

Música

Dyck Hyman

Montaje

Susan E. Morse

Intérpretes

Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter/Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk), Dianne Wiest (Emma), Van Johnson (Larry), Zoe Caldwell (la condesa)

(1) *Fantastic magazine* nº 16 (junio 1993), pág. 24.

(2) Esto moviéndonos dentro del marco norteamericano. Si nos trasladamos al europeo, también encontramos un relativamente temprano interés por idéntica operación en LA CULPA FUE DEL TREN (FUGA A DUE VOCI, 1943) de Carlo Ludovico Bragaglia; un ejemplo en la producción latinoamericana nos remitiría a una película de Fernando Ayala, SABADO A LA NOCHE CINE (1960).

(3) *Dirigido por* nº 127 (julio 1985), pág. 21.

(4) Piénsese, sin ir más lejos, en SHOCKER (1969, Wes Craven).

(5) Un somero repaso por algunas producciones nos lo confirma. Desde POLTERGEIST (1981, Tobe Hopper) pasando por el episodio realizado por Joe Dante para EN LOS LIMITES DE LA REALIDAD (TWILIGHT ZONE. THE MOVIE, 1983) hasta la reciente —ya en clave abiertamente paródica— PERMANEZCAN EN SINTONIA (STAY TUNED, 1992, Peter Hyams).

punto de referencia para muy variadas producciones desde aquel momento, marcando una línea que llega hasta la actualidad<sup>6</sup>.

## 2. Algunos apuntes

Podemos convenir de entrada en que el cine de Allen alberga un alto grado de singularidad y coherencia, sobre las que ha basado una obra radicalmente personal (ayudado por un equipo de colaboradores en los niveles de producción y realización que se ha mantenido bastante estable con el transcurso de los años); asimismo, resulta obvio que determinados géneros del cine clásico han sido —y son— una de sus principales referencias (y hablamos ya de referencias), incluso en lo que concierne a su escritura cinematográfica. Pero lo que resulta indudable es que nos hallamos ante un cineasta genuinamente *contemporáneo*, lo cual podemos constatar fácilmente a poco que nos detenemos en los dos grandes aspectos antes citados.

Tendremos, por un lado, una serie de temas recurrentes a lo largo de su filmografía: el miedo a la enfermedad y a la muerte, la religión, la soledad y la esfera de las relaciones interpersonales (con la vivencia del amor, la experiencia sexual y el mundo de las mu-

jes como ejes centrales) son algunos de los que tendrán mayor peso específico, con los que dibujará un personaje (interpretado con frecuencia por el propio Allen) sin duda muy cercano para una *inmensa minoría* de espectadores: «es el habitante de la gran urbe posindustrial, un ciudadano de clase media, que ha logrado una razonable comodidad y una ilustración justamente adecuada a sus necesidades. Un sujeto que percibe con angustia su creciente soledad pero que no está dispuesto a renunciar a ninguno de sus privilegios para combatirla. Individualista, sanamente egoísta, ante todo no quiere reconocer que puede existir algo que sea para toda la vida: un amor, una ideología, una personalidad (...) No quiere ni oír hablar de una situación comprometida hasta el final. Porque de eso se trata, de no comprometerse; de probarlo todo, de ir de aquí para allá, pero sin quedarse en ningún sitio: el marxismo, el psicoanálisis, el arte de vanguardia...»<sup>7</sup> O, lo que es lo mismo, la perfecta definición para una generación que se nutrió con grandes ideales que iban a transformar la sociedad y que —al demostrarse manifiestamente inviables— acabó sumida en el escepticismo y la privacidad ante un panorama crecientemente inestable, caracterizado por su propensión a los cambios y fracturas. En defi-

(6) Llegándose, incluso, al homenaje explícito en el film polaco *EVASION DEL CINE LIBERTAD* (UCIECZKA Z KINA WOLNOSC, 1990, Wojciech Marczewski).  
7. Martín Arias, Luis: *Woody Allen. El cine mínimo*. *Escritos* n° 35, Valladolid, 1989, pág. 3

Jeff Daniels y Mia Farrow  
en una escena de *LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO* (1985)



nitiva, un panorama cultural al que se ha denominado *posmodernismo*.

Todo lo cual se plasmará a nivel formal en el cine alleniano. Una filmografía que reflejara la aceptación de una serie de grandes modelos previos de los cuales se servirá con intenciones paródicas, miméticas o reverentes según los casos y las épocas: desde una primera etapa que en cierta medida se quería continuadora de la tradición clásica del cine cómico norteamericano, Allen fue incorporando paralela y progresivamente rasgos que denotaban su predilección por las cinematografías europeas, para desembocar en su actual período de investigación formal confrontando los recursos dramáticos de diversos géneros. Es decir, una trayectoria que comenzó con el recurso a la cita paródica y

al *collage* como rasgos de estilo y que logró trascender esos orígenes para madurar en un cine muy creativo en el que sus modelos de referencia ahora se enfrentan, se reescriben, se tornan ambiguos, para ir

construyendo película a película una mirada personal sobre el mundo.

**El cine de Allen ha  
mostrado desde  
siempre un gran interés  
por el juego de la  
realidad y las  
apariencias**

**3. La propuesta de Allen**

*Real Life versus Real Life*. Con este juego de palabras titulaba en su día Jack Kroll su crónica sobre LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO<sup>8</sup>. Y es que el cine de Allen ha mostrado desde siempre un gran interés por el juego de la realidad y las apariencias, aspecto éste que se fue acentuando a medida que sus films se hacían más reflexivos (coincidiendo, sobre todo, con su paso de United Artists a Orion a comienzos de los ochenta) y al que en sus últimas obras —DELITOS Y FALTAS O MARIDOS Y MUJERES, por ejemplo— se ha agregado una creciente reflexión sobre la mirada. En este sentido no hace sino continuar con una larga tradición de cineastas procedentes del ámbito de la escritura que, cuando se pasaron a la dirección, articularon en sus películas —antes o después, y a diferentes niveles— una reflexión sobre el medio y su potencial capacidad para manipular la realidad.

Para hablar de LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO cabría referirse en principio a la película de Herbert Ross que citábamos al comienzo, PENNIES FROM HEAVEN (1981), como su precedente más inmediato<sup>9</sup>. Comparando brevemente ambas películas, constatamos que las conexiones se multiplican; fijemos algunas:

•Herbert Ross fue también el responsable del primer gran ejercicio de cinefilia a cargo de Woody Allen (en calidad de guionista e

intérprete), SUEÑOS DE SEDUCTOR (PLAY IT AGAIN, SAM, 1972), con el cine clásico como referente, al igual que sucede en PENNIES FROM HEAVEN (el musical americano) y LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO (también el musical, junto con el melodrama y la serie B, principalmente).

•Gordon Willis aparece como magistral director de fotografía en una y otro caso; así pues, tenemos al mismo fotógrafo involucrado en dos homenajes a una determinada época del cine llevados a cabo por dos directores que, a su vez, trabajaron juntos anteriormente en un objetivo semejante.

•Los dos films están ambientados en una misma época, los duros tiempos de la Depresión, y en ambos se apuesta (en el de Ross ya desde el mismo título como punto de partida; en el de Allen como recurso final) por su género, el musical (personificado en la pareja Astaire-Rogers), como encarnador de una metáfora central común: la —en palabras de J. L. Guarner— «capacidad de la fantasía para transformar, transfigurar la realidad» y, por extensión, la fuerza de aquel cine para lograr una «transubstanciación artística de nuestra emociones»<sup>10</sup>.

Preferimos decir *homenaje* (en lugar de *reflexión* o *investigación*) porque parece que es así como Allen plantea una película que delega en un personaje como el de Cecilia/Mia Farrow todo el peso de la narración. Un tipo de mujer, por otra parte no muy habitual en sus cine, pero que el guionista-director sabe indispensable para conseguir el tono requerido. Una mujer de humilde condición social, con una sencilla y arraigada fe religiosa, nada intelectualizada<sup>11</sup>. La existencia de Dios es algo que ella da por hecho y que no se le ocurre replantear. Es la promesa de un *happy end* (así se lo hace ver Tom Baxter/Jeff Daniels —el personaje que ha abandonado la pantalla por el mundo real para unirse a ella— en la secuencia que tiene lugar en el interior de una iglesia), promesa que le ayuda a soportar una vida bastante penosa y un matrimonio fracasado con el impresentable Monk/Danny Aiello. Es por esto, por su ingenuidad y sencillez, por lo que Cecilia funciona tan bien como personaje en la propuesta; para ella un altar y una pantalla de cine no son muy diferentes: constituyen un refugio, le ofrecen un mundo paralelo, luminoso, mágico. Y frente a ambos se entrega extasiada.

Ningún modelo tan adecuado como el cine clásico para plasmar esta analogía simbólica. Un espectáculo fílmico que tenía lugar en un espacio con connotaciones rituales: la sala que se oscurece para ser surcada por un haz luminoso al tiempo que se hace el silencio (el preámbulo de una ceremonia); la disposición la disposición de las butacas (como un templo); la función comunicadora de los carteles (similar a la de bajo-relieves

(8) *Newsweek*, 4-3-1985, pág. 46.

(9) Hecho sobre el que ya reflexionaba, coincidiendo con el tardío estreno del film en nuestras pantallas, José Luis Guarner: «Los protagonistas se meten en un cine para ver SIGAMOS LA FLOTA y, en su imaginación, se ven en la pantalla, diminutos, junto a Fred Astaire y Ginger Rogers, hasta convertirse por fin en Astaire y Rogers —sin duda una idea que le gustó a Woody Allen, quien no había hecho todavía LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO...» *Fotogramas* n° 1727 (febrero 1987), pág. 9.

(10) *Fotogramas* n° 1710 (julio-agosto 1985), pág. 9.

(11) A diferencia de lo que sucedía con otra de las escasas mujeres manifiestamente creyentes dentro de la filmografía de Allen, la neurótica Eve de INTERIORES (INTERIORS, 1978).

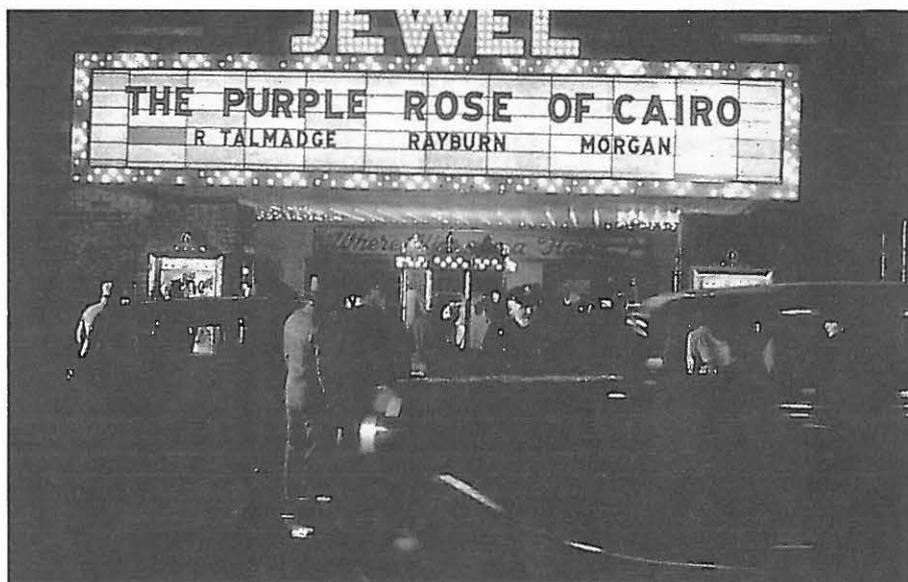
y figuras). Una época «en la cual estas formas artísticas poseían una dimensión antropológica y no eran un mero efecto de retórica»<sup>12</sup>. Frente al mundo *real* gris y sórdido, el mundo de las películas<sup>13</sup>: embriagador, iridiscente, de ilimitadas formas y combinaciones (no es casual que la sala de cine a la que acude Cecilia se llame *Jewel* ni que la rosa púrpura se trate en realidad de una joya). Reparemos aquí en como esa Cecilia fascinada ante el hecho cinematográfico se inscribe plenamente en una determinada tipología de personajes escritos por Allen —la más habitual—, enfrentada a aquella otra que representa al cinéfilo aparentemente sesudo pero más que nada *snoob*, carente de sentido del humor, que va al cine no a disfrutar de una historia sino a analizar cada una de las claves/señales que, según él, están inscritas en la misma y le confieren sentido<sup>14</sup>.

El trabajo de puesta en escena evocará todo ese ceremonial al que antes aludíamos pero no se quedará ahí. También desvelará todo lo que hay de artificio —como tal ceremonial— en lo que ahí sucede cuando se produce una fisura inesperada. El abandono de la pantalla por parte del explorador Tom Baxter asumirá a sus

compañeros de reparto primero en la lógica perplejidad e inmediatamente después en la impotencia, al no poder seguir las férreas directrices que marca el guión hasta desembocar en el imperativo final feliz. Llegados a esta pirandelliana circunstancia, resulta muy significativo el respecto que Allen mantendrá en todo momento para con el estatuto de la ficción. Así, la película que se proyecta no deja de existir con la fuga de Baxter, antes bien, quedará interrumpida hasta él regrese o permanecerá indefinidamente en la pantalla siempre que alguien no apague el proyector. De la misma manera (y a diferencia de ejemplos precedentes), cuando Cecilia se incorpora al mundo que alberga la pantalla accediendo a la invitación de inquieto explorador, el desarrollo de la ficción no se modificará en función de su presencia. Contrariamente a lo que sucede en la realidad, ahí el devenir de los hechos está previamente fijado y ella simplemente se incorpora a su curso. La ficción y la realidad constituyen dos planos diferenciados y contrapuestos, cada uno con sus propias leyes. Las conversaciones y discusiones que se entablan a raíz del desbarajuste en el normal desarrollo de la proyección entre unos personajes de ficción absolutamente conscientes de su condición de tales<sup>15</sup> y el público presente en el patio de butacas, no hace más que incidir en lo que

venimos señalando.

Siempre que alguien no apague el proyector, decíamos. Será a partir del increíble acontecimiento que tiene lugar en el cine *Jewel* cuando Woody Allen intercale —sirviéndose de esos conscientes personajes implicados— algunas reflexiones sobre el carácter ilusorio de lo cinematográfico en medio del general tono de homenaje al que hemos aludido. En la alucinante secuencia del burdel, Tom Baxter se refiere en un determinado momento al ámbito del que proviene: «El mundo del celuloide, con sus som-



Fotograma de LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO

bras inciertas». También uno de sus personajes: «El mundo de la ilusión y de las sombras».

Por lo demás, el trabajo de puesta en escena también será tremendamente coherente con respecto al modelo homenajeado. Después de unos sencillos créditos blancos sobre fondo negro<sup>16</sup>, la película se abre con un evocador cartel cinematográfico que la cámara recorrerá con detenimiento: a la derecha, aparece un explorador de sonriente semblante junto a la esfinge de Keops y una gran palmera; a la izquierda, dos caballeros vestidos de esmoquin con copas de champán en la mano y un lujoso coche de época detrás; el cuerpo de una sofisticada mujer embutido en un vestido de noche negro constituye el eje central que también divide las letras del título: THE PURPLE ROSE OF CAIRO. Suena desde el comienzo el mítico *Cheek to Cheek* de Irving Berlin, que Fred Astaire cantaba en SOMBRERO DE COPA (TOP HAT, 1935, Mark Sandrich). El cartel ofrece, pues, dos de los ensueños más clásicamente cinematográficos: el mundo exótico de la aventura y el de la alta sociedad, con sus cenas, fiestas y cócteles. Seguidamente, un primer plano del arrobado rostro de una mujer joven mirando ese cartel. Su vuelta a la realidad se produce de manera brusca e irónica: una de las letras del título que están colocando en la fachada del

(12) Sánchez Biosca, V. y Benet V. J.: *Vestigios de un cine que fue clásico*. Archivos de la Filmoteca nº 14 (junio 1993), pág. 8.

(13) de un luminoso blanco y negro frente al ajado color del primero, en un sugestivo trabajo cromático.

(14) Recordemos el sarcasmo con el que aparece retratado en ANNIE HALL (1977) el verborreico profesor universitario al que Alvy/Woody Allen y Annie/Diane Keaton tienen que soportar en la cola del cine, o los desvarios pseudointelectuales de Mary Wilkes/Diane Keaton a propósito de Bergman en MANHATTAN (1979).

(15) «Ella no es como nosotros, es real», viene a decir uno de los personajes ante el desconcierto de otro por la aparición en su escena de Cecilia.

(16) De esta "bergmaniana" forma presenta Woody Allen sus films desde nace ya bastante tiempo.



Fotograma de LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO

cine casi cae sobre Cecilia, de la que ya conocemos su nombre por la advertencia del operario. Sabemos ya también que es una adicta a las sesiones del cine Jewel. Fin de la primera secuencia.

Segunda secuencia. La canción ha desaparecido de la banda sonora sustituida por un fondo sonoro en el que se mezclan voces con el trajín de platos y fuentes. Estamos en el restaurante donde trabaja Cecilia. Estamos en la realidad, aunque nuestra protagonista no cesa de hablar en todo momento acerca de la vida de las *stars* con su hermana, en curioso contraste con el ambiente. Ella está siempre en otra onda y es un desastre como camarera (confunde los pedidos, se le caen los platos).

Tercera secuencia. Conocemos al marido, Monk. El diálogo que mantiene la pareja nos pone inmediatamente al tanto de su situación. al final, ella le propone ir al cine: «Así olvidarás tus problemas durante unas horas» (ya sabemos lo que significan las películas para Cecilia). Pero Monk prefiere jugar a los dados con sus amigos (en realidad, él no tiene problemas, muy a gusto en su rol de macho displicente y despótico).

Resumiendo, a los cuatro minutos escasos de visionado tenemos una historia perfectamente planteada a l modo clásico. Poseemos ya todos los datos relevantes para la

comprensión de los personajes y de lo que va a suceder: un personaje central —Cecilia/Mia Farrow— para quien la fantasía y la realidad no acaban de ser compartimentos distintos; conocemos su precaria situación laboral y sentimental; sabemos que su vivencia del cine es fascinada y solitaria, sirviéndole para olvidar sus frustraciones cotidianas<sup>17</sup>. Adaptamos ahora que ya en su día se señaló que tanto esta humilde camarera como su rudo marido constituyen dos personajes muy tipificados, cuyo origen estaría en los melodramas de Griffith. en este sentido será significativo el tono que Allen escogerá para narra el romance que mantiene Cecilia con Tom Baxter primero, y con Gil Shepherd —el actor que lo encarnó en la pantalla— después; un tono de folletín romántico e intimista, alejado de sus habituales composiciones corales a varias bandas.

Este planteamiento inicial basado en el máximo de sencillez y rigor, en la transparencia, se extenderá a todo el film, haciéndose énfasis además en la posición del espectador —representada por Cecilia— como centro privilegiado que condiciona el trabajo de escritura

(un trabajo de escritura muy meditado en el que el fundido en negro actuará como principal elemento de puntuación). Habría que destacar en este punto la curiosa inversión que se produce en un momento dado, cuan-

**Allen escogerá, para narrar el romance que mantienen los protagonistas, un tono de folletín romántico e intimista, alejado de sus habituales composiciones corales a varias bandas**

(un trabajo de escritura muy meditado en el que el fundido en negro actuará como principal elemento de puntuación). Habría que destacar en este punto la curiosa inversión que se produce en un momento dado, cuan-

(17) «Las películas son un narcótico para ella. La realidad de la vida era lo que sucedía en los Estados Unidos en aquella época, y también lo que sucedía en su vida personal», declaraba Woody Allen en una entrevista concedida a *El País Semanal* (7-12-86).

do los personajes de la *película* se convierten en espectadores de la despedida entre Cecilia y Tom Baxter (ella ha optado por Gil Shepherd). Por unos instantes pasará de fascinada espectadora de un mundo de ensueño a intérprete para los personajes de ese mismo mundo, en un proceso que no deja de recordar al que tiene lugar al final de SUEÑOS DE UN SEDUCTOR (1972).

Exotismo y lujo, proponía el cartel. Una historia de evasión típica de los años treinta.

Allen sigue siendo consecuente. Para su homenaje se inclina por un cine clásico en su vertiente más artesanal —en el mejor sentido de la palabra—, aquella que más ha atraído

desde siempre a las clases populares. Aquella que es fruto del acuerdo de intereses entre un montón de buenos realizadores y la gran industria del cine. Aquella, en definitiva, que mejor ha reflejado el concepto del cine como arte de masas capaz de alumbrar una mitología para nuestro tiempo. Y esa película de serie B que se ofrece en el Jewel no podía ser de otra productora, por supuesto, que de la RKO (cuya pareja emblemática de actores fueron —cómo no— Fred Astaire y Ginger Rogers). Todo ese proceso de recreación a dos niveles está regido por un impecable trabajo de dirección. No sólo en lo que concierne a los precisos registros interpretativos de los actores sino también en el tratamiento formal (decorados, iluminación, vestuario, etc.), lo que nos confirma una vez más tanto la perfecta sincronía de Allen con los miembros de su equipo como su increíble capacidad de mimesis (que luego seguirá llevando a otras empresas)<sup>18</sup>.

A pesar de todo, Woody Allen no es —no podría serlo— un cineasta clásico. Su enfoque siempre es sesgado, impregnado de una atroz ironía y cada vez más sutil. No es cuestión ahora de enumerar la batería de apuntes sardónicos realizados a costa de las

convenciones del cine clásico contenida en los diálogos. Reparemos tan sólo en un hecho esclarecedor. Dentro de esa atmósfera de evocadora recreación el momento de la intersección ficción-realidad viene dado precisamente por la violación de una de las convenciones sagradas del cine clásico: aquella que impedía a los personajes mirar a la cámara. Por lo demás, aquí no habrá *happy end*. Aquí la realidad se acaba imponiendo a los sueños. Por eso, Cecilia, al

elegir a Gil Shepherd (llegado para solucionar el escándalo producido por la deserción de su creación), acabará quedándose sola; deberá continuar soñando refugiándose

en la sala del Jewel para poder seguir adelante (al igual que el Mickey Sachs de HANNAH Y SUS HERMANAS, HANNAH AND HER SISTERS, 1986). De ahí la necesidad del cine y sus ficciones.

Después de todo, puede que el mayor mérito de Allen haya consistido —como en otras ocasiones— en lo que ya apuntó Jordi Costa a propósito de ALICE (1990)<sup>19</sup>: en que nos traguemos sus ocurrencias e imágenes, sus arriesgadas piruetas fantásticas, sin rechistar y sin ruborizarnos.

En ese caso, quizá lo más apropiado para concluir podría ser dejarle la última palabra al director: «Me crié en una época en la que ibas al cine y el programa básico eran Fred Astaire y Humphrey Bogart y toda esa gente maravillosa más importante que la vida. Era una época tan fascinante tal y como la presentaban las películas y tan diferente de la vida real que estar en el cine resultaba un auténtico placer y lo de fuera una monstruosidad»<sup>20</sup>.

A lo mejor por eso considera a LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO —junto con ZELIG (1983) y MARIDOS Y MUJERS (HUSBANDS AND WIVES, 1993)— como una de sus mejores películas. 

**Su enfoque siempre es sesgado, impregnado de una atroz ironía y cada vez más sutil**

(18) «Siempre estoy preocupado por el aspecto visual, incluso en mis films más charlatanes». Allen a *Positif*, n° 279 (mayo 1984), pág. 24. Como sabemos, esto se ha hecho cada vez más patente a medida que pasaron los años y surgieron nuevas películas.

(19) *Dirigido* n° 196, pág. 27.

(20) Lax, Eric: *On being funny: Woody Allen and comedy*. New York, Charterhouse Press, 1975, pág. 71.