

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Woody Allen o cómo acabar de una vez por todas con la cultura cinematográfica

Autor/es:

Rovira, Pau

Citar como:

Rovira, P. (2001). Woody Allen o cómo acabar de una vez por todas con la cultura cinematográfica. Banda aparte. (21):63-69.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42523>

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 O COMO ACABAR DE UNA VEZ POR TODAS CON LA CULTURA... CINEMATOGRÁFICA

Pau Rovira

*"Los vivos quieren tener una vida de ficción,
y los personajes de ficción quieren tener una vida real."
De La Rosa púrpura de El Cairo.*

EL GÉNERO Y LA CRÍTICA

La noción de género como forma de clasificación, así como su categorización, ha sido siempre uno de los puntales del discurso teórico. Si seguimos el hilo que nos tiende Ariadna a través del laberinto de la historia del género, encontraremos tirando de él, justo en el extremo opuesto, la figura de Aristóteles y su *Poética*, obra pionera de la reflexión sobre la literatura en Occidente. En ella, por vez primera, se esboza la tripartición genérica en función de los modos y objetos de imitación. Las obras poéticas, que se definían por su capacidad imitativa o mimesis, podían estudiarse bien en función de los personajes objeto de la mimesis, bien en función de los medios utilizados, o bien a través de la *manera* como se lleva a cabo (modo dramático, es decir, transcribiendo la voz de los personajes, o modo narrativo, utilizando el poeta su propia voz para narrar las acciones). A partir de esta primera propuesta, la reflexión genérica inicia un giro importante en los estudios latinos, particularmente a través de las ideas formuladas por autores como Horacio en su *Epístola a los Pisones*, el tratado de retórica de Cicerón o las *Instituciones literarias* de Quintiliano. En todas ellas se deja translucir que la imitación implica la adhesión a las normas que representa el modelo

establecido, de forma que el concepto de género, más que considerarse como la forma de catalogación de un material, se circunscribe dentro del repertorio de técnicas empleadas para enseñar a los escritores el respeto a las normas vigentes de aceptabilidad cultural, es decir, el género prescribe las formas apropiadas de la escritura poética: para los poetas, la creación se convierte en la imitación de un original predefinido sancionado por la oligarquía literaria y crítica.

Estos presupuestos de clasificación propuestos por la crítica vinculada a la creación literaria fueron heredados, con el paso del tiempo, por aquellos y aquellas que pretendían sistematizar la producción de materiales realizados en otro tipo de soportes, de manera que, entre muchas otras, la teoría fílmica los hizo suyos. Nacían así los Géneros Cinematográficos como los modelos o las estructuras básicas apropiadas para la producción textual dictaminadas desde una de las modernas oligarquías, la industria. El género cinematográfico así entendido se caracterizaba por poseer una identidad clara y unas fronteras precisas y estables. Cada película pertenecía íntegra y permanentemente a un sólo género y éste se localizaba en un tema, una estructura y un corpus concretos. Es decir, que las películas de género compartían ciertas características formales que el espectador conocía y re-conocía en cada una de ellas: musical, *western*, terror, policíaco, aventuras, documental... eran las nuevas entradas bajo las que se intentaba encajar los relatos.

Sin embargo, a pesar de la tendencia innata al ser humano a *nombrar* (medir, tasar y clasificar) y a *normalizar* (embutir en preceptos) todo lo que forma parte de su entorno (hemos de reconocer nuestro empecinamiento en convertirnos en los mejores entomólogos de nosotros mismos), la historia nos enseña que cualquier fragmento de realidad y por extensión los relatos que intentan nombrarla (palabra escrita pero también lienzo o pantalla) son susceptibles de variaciones, permeabilidades y versatilidades tales que constantemente nos devuelven cierta resistencia a nuestra intención de encorsetarlos en preceptos. Con los géneros, sea cual sea el soporte que pretendan sistematizar, ocurre exactamente lo mismo. Pueden cambiar, evolucionar, entrecruzar sus rasgos, influir los unos sobre los otros, entablar relaciones de imitación, de alejamiento e incluso de parodia. Frente al espécimen puro instituido por la crítica, la historia de los géneros nos devuelve híbridos y mutantes...¹

EL GÉNERO AL COMPÁS DE *EL BAILE DEL CAMALEÓN*

Si las cualidades esenciales que definen a los géneros cinematográficos son susceptibles de poder ponerse en jaque (a estas alturas sospechamos que, en realidad, toda excepción encuentra su razón de ser en el hecho de descubrirnos, en la mayoría de casos, la debilidad de la norma), nadie mejor para demostrarlo que el maestro Allen. En uno de sus más conocidos textos, *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*², Allen se apropiaba de la palabra con el fin de obligarla a acoplarse a los diferentes registros que posee la lengua escrita. Pues bien, si en este texto Allen hace gala de su dominio de la retórica hasta el punto de hacer de la palabra una *palabra-camaleón*, es decir, un léxico cuya volubilidad y aspecto sugiere un concepto pero en realidad nombra "otra cosa", en el falso documental nos muestra lo que podríamos denominar como *imagen-camaleón*, es decir, una imagen que posee la capacidad de cambio y que se alimenta o vampiriza a una serie de imágenes pre-existentes con el único fin de subvertirlas. Nos referimos a aquellas que bajo la pátina del documental no ofrecen otra cosa sino historias de ficción y que por ello han sido catalogadas como falsos documentales. Entre ellas encontramos títulos como *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969), *Zelig* (1983), *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992), y *Acordes y desacuerdos* (*Sweet and Lowdown*, 1999).

Estaremos de acuerdo en que a estas alturas de nuestra cultura cinematográfica la crítica ya no osa discutir que tras la aparente base real del documental (ese punto de partida en el que no parecía intervenir el *autor* ya que la propia realidad era el supuesto fundamento de este tipo de filmes) hay una operación de construcción, de montaje, de selección, de organización del encuadre. Ya nadie cuestiona que existe una mediación entre aquellos que miramos y la realidad recortada en la pantalla, que supone una intervención,

1. Una de las primeras muestras nos la ofrece la literatura: nos referimos a la tragicomedia surgida en el siglo XVI. Resulta especialmente interesante puesto que dicho género nace de la fusión de otros dos hasta entonces considerados como diametralmente opuestos. Su aparición demuestra la posibilidad de crear nuevos géneros mediante el emparejamiento monstruoso de géneros previamente existentes.

2. Allen, Woody; *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Ed Tusquets, Barcelona, 2000, 4ª edición.

una operación de escritura, en definitiva, el filtro de un artificio, y que, por lo tanto, en el denominado cine de no-ficción se cuelan componentes de la ficción, dependientes del uso convencional de la cámara, de la creación de personajes o sucedáneos, de situaciones que pretenden trabajar con la identificación o la proyección de los afectos de los espectadores y, en general, a través del establecimiento de un universo diegético, a pesar de que pueda haber cierta autenticidad, cierto acto único y cierta verdad *natural* en este tipo de imágenes.

Si entendemos el término *subvertir* como una alteración, una perturbación o el trastorno de algo establecido por un orden y que por ello deja de funcionar con normalidad, estaremos de acuerdo, entonces, en que Allen es uno de los cineastas más sutilmente subversivos que ha ofrecido la historia del cinematógrafo. De ello dan buena cuenta los cuatro filmes que hemos mencionado. Aunque quizás sea *Zelig* el filme que lleva esta sutileza a límites insospechados. Frente a los especímenes híbridos y mutantes que encontramos en la historia del cine, *Zelig* es representante del documental por excelencia, la forma más pura y perfecta del mismo, ya que en él nos resulta prácticamente imposible descubrir como espectadores avezados ningún resquicio, ninguna fisura. Podríamos afirmar que el filme ha sido construido como si se tratara de un traje hecho a medida por el mejor de los sastres, pues si hay algo que lo caracterice es su escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica: en este filme de Allen, la creación es entendida como un acto que se basa en la aplicación estricta de un conjunto de normas, un esquema de reglas que respeta las cualidades definidas respecto de su género. En él encontramos una enunciación que asume cierta distancia con respecto a la representación de las imágenes bajo la forma de una voz en *off*; una película de ficción dentro de la documental (*El hombre cambiante*) que emula perfectamente los modelos propios de la época y que recrea la historia del supuesto sujeto *real* protagonista del documental; una serie de entrevistas con famosos intelectuales contemporáneos y gente de los medios de comunicación (Susan Sontag, Saul Bellow o Bruno Bettelheim) que contribuyen a dar una pátina de seriedad intelectual, la reconstrucción del imaginario de los noticieros de la época e incluso una nota de agradecimiento a la doctora Fletcher y al fotógrafo Paul Deghuere en los títulos de crédito, y todo ello aderezado con la clase de canciones que habría escrito Cole Porter o los arreglos de *jazz* que harían Paul Whiteman o Jelly Roll Morton. Es decir, que tras la historia de un individuo

cuya personalidad cambia constantemente con el fin de gustar a las personas que le rodean y convertirse por ello en una famosa figura internacional, contada de forma documental, la realidad y la ficción se alían de tal forma que no cabe sino destacar que a lo que en realidad estamos asistiendo es a la *fili-grana* llevada a cabo por Allen con el único fin de dar coherencia textual a su trabajo: “*Estuve repasando millones de metros de documentales y cambié el guión para incluir nuevos descubrimientos. Y esto se prolongó durante un par de años (...) Conseguimos viejos objetivos de los años 20, cámaras viejas y antiguos equipos de sonido. Intentamos conseguir todo lo que seguía existiendo de esa clase. Y lo rodamos con el tipo exacto de iluminación que hubieran utilizado en la época. Teníamos las tramas y las estudiamos. Y fabricamos tramas de destellos, para que nuestra película tuviera luz parpadeante como las películas antiguas. E hicimos arañazos en el negativo (...) simplemente lo hicimos todo lo natural que pudimos*”³. Resulta evidente, entonces, que Allen, más allá de trabajar con un conjunto de normas que le permiten *confeccionar* un filme a la medida del documental, entiende la producción de éste como el fruto del trabajo con un material adecuado, es decir, como una textura. Documental significa, además, para Allen *documentarse*, investigar acerca de la textura de determinados textos.

En el lado opuesto nos encontramos dos de los filmes a los que hacíamos referencia: *Toma el dinero y corre* y *Maridos y mujeres*. En ambos filmes, frente al modelo puro trazado por *Zelig*, Allen apuesta por un modelo que parte de la hibridación genérica. A pesar de tratarse de historias enmarcadas dentro del ámbito de la ficción (la historia de un individuo cobarde, que tiene buen corazón pero que es inútil, torpe y nervioso al más puro estilo de Keaton en *Toma el dinero y corre*, y las relaciones rotas y las vidas rotas de los diferentes personajes de *Maridos y mujeres*), el realizador recurre de modo poco ortodoxo a una serie de *items* que reconoceríamos como “cualidades esenciales” de cualquier documental al uso y los pervierte al incorporarlos a un universo narrativo que normativamente le está vetado. De esta forma podemos rastrear la técnica de la cámara en mano y los cortes con saltos bruscos hasta el punto de dejar que se vea a los actores muy brevemente

3. Bórkman, Stig, *Woody por Allen*, Editorial Plot, Madrid, 1995, p. 113.

y luego cortar a la siguiente situación con el fin de hacer que sus historias resulten perturbadoras al subvertir los términos de la narratología convencional (como, por ejemplo, sucede al inicio de *Maridos y mujeres* en la secuencia en la que Mia Farrow se encuentra en el apartamento. El plano dura apenas unos segundos, más tarde corta a una conversación en la que ella se ha movido ligeramente respecto a la posición que tenía con anterioridad: este tipo de cortes se extienden como una plaga a lo largo de estos dos filmes y consiguen que el *estilo* sirva para complementar la historia, pues la narración está tan rota como las propias vidas de los personajes que la habitan).

Otro de los personajes que Allen se permite el lujo de rescatar del género documental es el del entrevistador, sólo que ahora se trata de una voz en *off* que en muchas ocasiones sustenta la mirada de la cámara consiguiendo con ello que ésta intervenga como si de un personaje más se tratara. En estas historias de *disonancias* Allen vuelve a hacer gala de su actitud investigadora. La técnica *documental* aplicada a la ficción le sirve ahora al autor para llevar a cabo una "*investigación con detenimiento sobre las vidas de gentes desconocidas*"⁴. Así pues, aparte de la sensación de rotura, de nerviosismo, de agitación y del ataque frontal que todo ello supone para un público acostumbrado a la más absoluta pasividad, de nuevo Allen deja traslucir la idea de que la imagen documental es la herramienta, el método que sirve al creador para la investigación de la vida de unos personajes que ya no pertenecen al ámbito de la realidad (o quizás lo que realmente ocurra es que son tan extremadamente *reales* que el narrador crea lícito contarlos en términos entendidos hasta ahora como *realidad*).

Un último ejercicio de virtuosismo retórico de Allen lo encontramos en su más reciente producción, *Acordes y desacuerdos*. Si *Zelig* suponía el grado máximo de perversión del documental puro al instaurar la ficción en un lugar donde no le era permitido y *Toma el dinero y corre* y *Maridos y mujeres* significaban la subversión del género al introducir imágenes que remedaban el carácter documental con el fin de investigar con detalle las vidas de sus personajes en un universo que se definía a sí mismo como ficcional, en este último filme del realizador nos encontramos que el trastorno afecta a otro de los géneros vinculados a lo tradicionalmente concebido como *documen-*

4. *Ibid.*, p 193

tal: nos estamos refiriendo al docudrama, uno de los mutantes ofrecidos por la historia de los géneros. Si el principio de construcción del docudrama consiste en ilustrar unos acontecimientos reales a partir de la reconstrucción ficticia, intentando respetar al máximo la historia real de la que proceden, Allen nos propone una vuelta de tuerca al ficcionalizar la historia de Emmet Ray (Sean Penn), el guitarrista de jazz de los años 30 del que apenas se conoce su historia, o al menos así lo afirman todos los expertos que aparecen en él (el propio Woody Allen, Ben Duncan, A.J. Pickman...*tal* y como sucedía en *Zelig*). Pero si en *Zelig* Allen se interesaba por la escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica hasta el punto de trabajar la textura de las imágenes, en este último filme nada le impedirá sumergirnos en la más *espectacular* de las historias reales que hayan existido jamás, la de un guitarrista de *jazz* medio loco, vencido por todas las obsesiones posibles: matar ratas en un vertedero, ver pasar los trenes, beber hasta perder el sentido de la realidad, robar cosas absurdas, o desaparecer por una pasión superior a la que siente por sí mismo: las notas que pronuncia la guitarra de Django Reinhardt. A partir de aquí nada le puede impedir a Allen olvidarse de todas las reglas instauradas por la narratología al uso y llegar a tener la seguridad de que esta forma de hacer cine no sólo es posible sino también funcional y que, además, goza de la entrega de todos aquellos que miramos cómplices de estos personajes que se *quieren* reales y envidiosos del espacio en el que habitan...

