

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Los amigos de Woody

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (2001). Los amigos de Woody. Banda aparte. (21):71-76.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42524>

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:



LOS AMIGOS DE WOODY

Hilario J. Rodríguez

Aunque parezca vivir en confinamiento en la isla de Manhattan, Woody Allen ha demostrado en sobradas ocasiones que, en realidad, su mundo está demasiado disperso, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Con su imaginación nada pueden las cadenas; en ese sentido, podría reconocerse en él a un maestro del escapismo, un Houdini o un ilusionista, un mago de chistera y conejo, el hombre de los disfraces, tan presente en su propia piel como en la de sus invitados cuando celebra fiestas sin anfitrión. Es cierto que quien sigue su obra, cree conocerle perfectamente, lo cual suele acabar siendo equívoco. Si muchos de sus filmes se parecen, también hay los que marcan las diferencias. Ni siquiera él mismo es siempre el núcleo de las historias que narra, yendo y viendo, escondiéndose o exhibiéndose con descaro, en un vaivén parecido al del propio paisaje de sus sueños, donde unas veces se respira el aire de la familiaridad y otras, por el contrario, se penetra en postales que él envía desde destinos desconocidos, reconocibles, si acaso, por el eco de una melodía o una composición visual que los espectadores creen haber escuchado o visto antes. *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, 1991), sin ir más lejos, tiene lugar en una ciudad inconcreta, y no obstante muy parecida a cualquiera de las urbes centroeuropeas durante el período de entreguerras, pero al final tampoco se distingue tanto de Nueva York porque, pese a los personajes, la música, las situaciones y el paisaje, en apariencia novedosos, también allí se paga en dólares. Además el filme tiene piezas habituales en la filmografía del director, algunas menos reconocibles por sus precedentes, todas ellas, a pesar de todo, marca de la casa. Por otra parte, para quien haya leído los textos de Woody Allen, el filme encuentra su origen en la breve pieza teatral *Muerte*, recogida en *Sin plumas*. Así pues, incluso un filme en apariencia tan anómalo, tan seco a veces, e incluso hiriente en la naturalidad de sus imágenes más dolorosas, tiene bastantes precedentes, no sólo cinematográficos, en la carrera de su director.

Es cierto que buena parte de la carrera de Woody Allen se ha alimentado de sí misma, continuando la tipificación de una serie de personajes o

situaciones capaces de significar por sí solos el peculiar mundo del cineasta. Sin obedecer a las reglas de ningún género fijo, el cine de Allen ha utilizado, de forma voraz, todos los géneros, incorporados una y otra vez, sin desmayo, a las mismas historias, a las mismas obsesiones, que invariablemente acaban siendo él. Por consiguiente, podría decirse que su obra describe el trayecto vital de su vida. Como Montaigne, Allen se conforma con hablar sobre aquello que mejor conoce, es decir, su propio yo. Utilizando elementos comunes, casi los mismos chistes, los mismos recorridos turísticos por Manhattan, cenas regulares en restaurantes, colas de fin de semana en los cines de arte y ensayo, interiores de pisos de escritores o artistas, discos antiguos (a ser posible de jazz, que suenan sin descanso, como si estuvieran rayados), una precariedad laboral y anímica de las que uno no parece capaz de huir... Con eso y con mucho más, Allen se presenta como un individuo atado al curso de una existencia, que, con sus monotonías y con sus repeticiones, con sus miméticas pinceladas, también se renueva, en busca, quizás, de respuestas para sus sempiternas cuestiones vitales o procurando hacer el más difícil todavía con cada nuevo filme. Puede, es cierto, que las piruetas o los trucos den la sensación de repetirse, aun de agotarse, sin embargo los riesgos se hacen más grandes conforme pasa el tiempo, bien sea porque a uno ya no le salen con tanta facilidad, bien sea porque el público se vuelve más exigente o se cansa de un espectáculo con apenas variantes, al menos en apariencia, y tira la toalla.

Las características de su obra, eso sí, aunque comunes en casi todos sus filmes, tienen un significado diferente en cada fotograma, pues forman redes combinatorias que construyen nuevos significados o amplían los ya dados. Como la función de un laúd en un bodegón o en un retrato, tan semejantes formalmente pero tan distintos en cuanto a su significado, Woody Allen ajusta sus rasgos autorales al paso del tiempo, lo cual los hace evolucionar, como si él estuviese haciendo al unísono una crónica de su personalidad y una crónica de los cambios sociales y culturales que se van produciendo en cada momento de su vida. Buena parte de su obra crea, como dijo Juan Carlos Rentero, un género nuevo, cuyas características quedan reflejadas en la propia fisonomía del cineasta. Ese bloque lo formarían filmes donde él mismo interpretaba a uno de los personajes principales, ligados unos y otros por su propio rostro, por una mediocridad más o menos atenuada, por cierto grado de neurosis, por su conflictiva relación con las mujeres, por su egoísmo, a veces hasta por su hipocondría, por la nostalgia cinéfila o por estar inscritos

en una contemporaneidad que en cada caso acompañaba a la realización de dichos filmes.

Además, la obra de Woody Allen se nutre de la incorporación continua de modelos cinematográficos, que pueden ir del falso documental a la comedia, pasando por el *biopic* o los musicales de Gene Kelly o Fred Astaire. En ese sentido, Allen se comporta como una esponja donde se absorbe cuento ve, oye, siente o piensa, a la manera de cualquier muchacho judío sentado al lado de su padre mientras este último le cuenta historias. Si en general para los judíos su mundo se establece a través de una narración oral y escrita que perpetúa unas creencias y unas tradiciones, Allen, sin desechar nada, pervierte dicha tradición mezclándola, en cierta manera, con tradiciones más inmediatas, como pueden ser las de la filosofía, el cine, el jazz, el arte moderno, el teatro, el *music hall*, la literatura y, en definitiva, cuanto tenga al alcance de su mano, donde cabe absolutamente todo. De alguna forma, él es el impulsor de su propia cultura, la del judío neoyorkino, en concreto la del judío de Manhattan, proyectándola en la pantalla de un cine en lugar de hacerlo en sombras que se espígan y se encogen en una pared, a la tenue y titilante luz de una palmatoria, en un cuarto cerrado, fuera del tiempo. Por así decirlo, su imagen del judío ya no es la tópica silueta del rabino con tirabuzones, de sombrero calado hasta las orejas, discutiendo con gravedad sobre el *Talmud*. Muy al contrario, Allen es el hombre de la calle, a menudo cualquiera, desde un presidiario a un patético director de cine frustrado, pasando por un escritor en plena crisis creativa o por un crítico cinematográfico. Aunque no por ello deja de tener los rasgos acentuados de un judío. También él vive atado a un universo pretérito, a una nostalgia, en su caso cinéfila, cultural, existencial. Su vida sufre con descaro las veleidades de las manecillas del reloj, mezclando la severidad con elementos cómicos, sin dejar de reírse nunca, aun en las situaciones más patéticas.

Trazar sus influencias, decir que sólo Ingmar Bergman o Federico Fellini caben en su cine, es limitarlo demasiado, más cuando con cada nuevo filme da la sensación de distanciarse de ellos; a medida que envejece sus afinidades comienzan a ser diferentes, sin dejar de lado por completo a sus antiguos maestros, no por otra cosa en *Sombras y niebla* el universo circense se parece tanto al de *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) como al de *Los clowns* (*I clowns*, Federico Fellini, 1970) o al de *Noche de circo* (*Gycklarnas afton*, Ingmar Bergman, 1953). Quizás lo que le obsesiona

es buscar, incorporar nuevas formas, manteniendo, hasta cierto punto, el contenido. Pero ante todo buscar, encontrar, incorporar, asimilar; esos son los verbos que mejor relacionan a Allen con el mundo del cine, la literatura, la pintura, la música o la filosofía. No es, pues, de extrañar que tarde o temprano incluso Franz Kafka entrase en el particular mundo del cineasta neoyorkino, cuyas puertas no parecen estar cerradas a nada. Kafka, el desesperado cómico; Allen, el cómico desesperante. El lazo era sólo una cuestión de tiempo. Y de ese lazo, precisamente, surgieron *Muerte* y más tarde *Sombras y niebla*.

Un tenue recorrido comparativo entre *Muerte* y *Sombras y niebla*, por mucho que la una sea el embrión del otro, pone de manifiesto ciertas diferencias en la forma de abordar el teatro y el cinematógrafo por parte de Woody Allen, que nunca confunde ambos registros. Así, por ejemplo, al acto único de la pieza teatral, el filme le suma una secuenciación más sincopada. La estancia única del teatro se abre a una casa llena de puertas y ventanas; la prisión de las palabras se transforma en un laberinto donde uno por lo menos puede correr. A una meditación, entre carcajadas, sobre la muerte, la culpa, el arte, el bien y el mal, y cuantos asuntos se le ocurran al lector, el cine le suma, por encima de eso, un peculiar retrato sobre la ilusión, sobre la magia, sobre la aparición y la desaparición. Es decir, del universo conceptual y espacial del teatro se pasa a un universo físico sin tanta estabilidad, el del cine, donde todo parece tener una existencia precaria, a punto siempre de difuminarse, de hacer plaf en el aire, deshaciendo los castillos de arena de la mente. La palabra teatral se disuelve en la evanescencia de las imágenes cinematográficas, que, a base de trucos argumentales, suspense y cháchara, al final se transforman en pura magia, en un acto de idas y venidas, de nada por aquí nada por allá, sorpresas dictadas al compás de una orquestación que nunca da nada por concluido.

Si a Kleinman, el protagonista de la pieza teatral, lo mueven las desconfianzas y los reproches de varios personajes que irrumpen de pronto, en mitad de la noche, en su vida, para confundirle, para buscar al culpable de varios asesinatos, insinuando que pueda ser él mismo, en el cine ese punto de partida se enrarece enseguida, para mezclar al personaje (interpretado por Allen) con la niebla que cubre una ciudad donde los universos son cerrados: el burdel, el circo o el laboratorio. Ya no se trata de ver adónde conducen las palabras, como sucede en el teatro, sino de ver dónde se disolverá el personaje y con él el propio filme. De hecho, si en *Muerte* el personaje muere, en

Sombras y niebla no tiene esa necesidad, porque el cine no busca palabras o acciones que hagan caer un telón, se conforma con llegar al momento idóneo para disolverse, como si apenas hubiese sido un mero parpadeo. Así, en el filme Allen no necesita morir, basta con hacerle desaparecer, como antes le sucedió al estrangulador que amenazaba en las estrechas calles de la ciudad.

La necesidad de la palabra en el texto, que siempre busca una conclusión, mientras un hilo la va guiando, estriba en hallar el punto y final que le conviene, aun si Allen, atendiendo a la herencia de Kafka, la frena sólo con la muerte, sin haber conseguido entender, explicar. Puede abrirse una puerta ante la cual se espera, pero tras esa puerta aguarda otra, y otra más, en un acertijo sin posibilidad de ser solucionado. A lo máximo que llegan las palabras es a enunciar los eternos problemas, las eternas dudas, el temblor existencial, en un mundo sin sentido, como un enigma sobre el cual giran ininterrumpidamente los hombres, incapaces de penetrarlo. Pero Allen no se toma nada en serio, como tampoco, por otra parte, parecía tomárselo Kafka. Allen, eso sí, acentúa allá donde Kafka habría sugerido. La risa del cineasta nunca se oculta, como sucede a veces con la del escritor; tampoco es la suya una comicidad gélida e insoportable, surgida en unas circunstancias asfixiantes, como sucede, por ejemplo, en *La metamorfosis* o en *El proceso*, y de un modo más obvio en *América*. Para algo Allen no es hijo de una cultura tan intransigente como la centroeuropea durante su debacle moral y física, en especial después de la Primera Guerra Mundial. Si Kafka quiere ser cáustico, Allen no pretende llegar tan lejos y se conforma con ser chistoso, sin olvidar cierto grado de seriedad.

En *Muerte*, la variedad de situaciones y personajes, entrando y saliendo, aboliendo un espacio único, pese a tratarse de una pieza teatral de un solo acto que, no obstante, tiene lugar en muchos sitios diferentes, obliga al lector a imaginar un escenario en continua mutación. O bien, un escenario compartimentado donde las partes forman una cosmogonía. La duda permanece, pues Allen no especifica en sus acotaciones cómo solucionar ese revoltijo escénico, a merced del criterio personal de cada uno, ya sea para montar la obra o para leerla. Por supuesto, siempre se puede seccionar la obra, tal cual sucede en el filme. Si uno atiende, sin ir más lejos, a las grúas que Allen introduce en *Sombras y niebla* en bastantes planos de transición, a menudo para pasar de la ciudad al circo, podría entenderse asimismo *Muerte* como un encadenado pendiente de estructurarse en partes, con un recurso diferente a

las grúas cinematográficas. Desde luego, la idea teatral de Allen, salta a la vista, no es demasiado ortodoxa.

El filme, que recoge la obra casi en su totalidad, añade una descripción del mundo circense, para contrastar la herencia teatral —es decir, cuanto sucede en la ciudad cubierta por la niebla, con una compleja red de calles semejantes unas a otras— y la herencia cinematográfica —es decir, el circo, donde la itinerancia lo preside todo, no sólo en lo referente a los personajes, sino también en lo referente a sus ideas—. Mientras que la ciudad es estática, una negación de la vida, entre otras cosas porque incluso un estrangulador amenaza en sus calles, en el circo la ilusión y la magia envuelven a sus habitantes, que al final, además, acogen al recién nacido que ya no tendría ningún futuro en la ciudad después de haber muerto su madre. En definitiva, *Sombras y niebla* es casi una contraposición entre el monolítico mundo teatral y el prodigioso universo del cine. El segundo nace del primero, sí, pero lo amplía. Las preguntas existenciales del texto se transforman en piruetas visuales, en imágenes de actos mágicos, como el que hace desaparecer el mal encarnado por el estrangulador, mal contra el que nadie había podido en la ciudad, ni física ni dialécticamente. Ese enemigo que el teatro, la literatura y la filosofía se han encargado de mantener con vida, reflexionando y hablando sobre él sin cesar, para no descubrir jamás la clave que lo debilite o lo haga desaparecer, en el cine cuando poco se disuelve y desaparece, de modo semejante a como apareció, fingiendo durante unos segundos ese equilibrio que, según Woody Allen, puede aportar un filme, la asombrosa linterna mágica.

Ni la razón ni la palabra redimirán al mundo de sus miserias, ni siquiera le apartarán de ellas. *Sombras y niebla*, un híbrido teatral y cinematográfico al unísono, tampoco promete milagros, sólo la ilusión de poder jugar con aquellas dualidades (bien/mal, arte/mundo, sexo/amor, muerte/vida), convirtiéndolas en cuestiones de poca importancia, al menos durante unos minutos. De pronto están, de pronto no están. Así de fácil.