

## Woody Allen

(...) Como escritor cómico, Allen es con facilidad el equivalente de Robert Benchley, George S. Kaufman y S. J. Perelman y está, posiblemente, a corta distancia de James Thurber. Como intérprete, su falta de presencia actoral –su sello de autenticidad– le granjea el beneplácito del mundo en general. Su odio a sí mismo y su físico poco agraciado hacen de él un objeto de amor poco probable, pero nada es más tranquilizador sobre su personaje que el agudo sentido del fracaso que confiere a cada actividad, convirtiendo cada pequeña victoria, cada destello de cordialidad o esperanza en un triunfo edificante.

Como escritor-intérprete-personaje, es probablemente tan personal como alguien en su posición pueda serlo. Pero como director y cineasta, incluso después de diecinueve películas, sigue siendo extrañamente inmaduro –no es un creador de formas o siquiera un estilista distinguido que pueda existir independientemente de sus modelos. Esto puede verse no sólo en el uso que hace de Sven Nykvist, el director de fotografía de Ingmar Bergman, en muchas de sus películas (a menudo para crear un aspecto clínicamente aséptico que evoca la gravedad escandinava), sino también en las evidentes variaciones de Bergman (*Gritos y susurros* en *Interiores* y *Otra mujer* en *Fresas salvajes*) o de Fellini (*Ocho y medio* en *Recuerdos* y *Amarcord* en *Días de radio*). Incluso en *Zelig*, una de sus concepciones más originales, el empleo de las declaraciones episódicas de intelectuales judíos interpretándose a sí mismos –Saul Bellow, Bruno Bettelheim, Irving Howe, Susan Sontag– expresa una deuda con las declaraciones de los “testigos” de *Rojos*, de Warren Beatty, estrenada dos años antes. (La validación del mundo ficcional de *Zelig* que ofrecen las celebridades intelectuales “reales”, análoga a la aparición de Marshall McLuhan en *Annie Hall*, es por supuesto bastante diferente de la función dialéctica de los testigos en *Rojos*, que permanecen sin identificar, pero la apropiación de la técnica de Beatty es de nuevo característica.)

Con frecuencia estos préstamos, si son percibidos, se racionalizan en la prensa como “homenajes”; aunque podría decirse que revelan la misma clase de inmadurez estética que muestra un escritor principiante imitando, por ejemplo, a Hemingway o Faulkner. La imitación puede ser una forma sincera de halago, y no hay duda de la sinceridad del culto de Allen a Bergman y Fellini. Pero más allá de cierto punto la cuestión es si este tipo de emulación se usa como herramienta para nuevos descubrimientos o como un oportuno sustitutivo para tales descubrimientos –un escudo con la etiqueta “Arte” que pretende intimidar a los no creyentes.

Hay un mundo de diferencia entre la aplicación de modelos fílmicos por un Jean-Luc Godard o un Jacques Rivette, que regalan hallazgos críticos sobre un director o una película determinada (como las referencias condensadas a *Monsieur Verdoux* o *Psicosis* en *Weekend*, de Godard, que subrayan los vínculos entre asesinato y capitalismo trazados en ambas películas), y la simple trasposición de una apariencia o manera empleada por Allen. Tal vez si los fotogramas de referencia de Allen fuesen más amplios –por ejemplo, tomando tanto a Carl Dreyer como a Bergman, y a Roberto Rossellini como a Fellini– sus apropiaciones no parecerían tan deliberadas y automáticas. (...)

En un esclarecedor libro sobre el montaje llamado *When the Shooting Stops... the Cutting Begins*, Ralph Rosenblum describe en detalle cómo reelaboró sustancialmente los informes y dispersos brutos en media docena de películas tempranas de Allen. (...) Parte del problema parece ser que Allen suele partir de una concepción más literaria que cinematográfica. Como señaló a Godard en una entrevista realizada en 1986, considera los intertítulos en *Hannah* y *sus hermanas* como un dispositivo literario (como palabras), mientras que Godard los usa en sus propias películas como un dispositivo

fílmico (como planos).

Obviamente esto no tiene nada de malo en sí mismo; el cine literario estadounidense tiene pocos talentos que reclamar como propios, y no cabe duda de que el talento de Allen como escritor ha mejorado este cine en ciertos aspectos. Tampoco puede culpársele de que la crítica haya exagerado el alcance de sus películas, sus propios comentarios acerca de ellas tienden a ser mucho más modestos. Es también digna de respeto su pasión y seriedad denunciando el coloreado de films en blanco y negro y su rechazo a permitir que su única película en CinemaScope, *Manhattan*, se reduzca al ratio de la pantalla de televisión perdiendo sus bordes izquierdo y derecho.

Pero todavía necesitamos preguntar por qué Allen ha sido nominado y casi elegido nuestro mayor cineasta “artístico” y el poeta laureado de nuestras incertidumbres colectivas en tantos círculos, la mayoría de ellos exclusivos y de cultura media. ¿Qué es lo que hace por este público que lo considera tan esencial e irremplazable? ¿En qué medida es su status un factor de progreso en nuestra cultura fílmica, y en qué medida es reaccionario? ¿Representa su condición de cineasta intelectual una genuina investigación intelectual, o sugiere algo próximo a su contrario –una representación de intelectuales para no-intelectuales e incluso para anti-intelectuales que sirve para satisfacer la curiosidad respecto a las preocupaciones intelectuales sin ningún tipo de desafío intelectual?

(...) Allen está lejos de ser el único director cómico que piensa más verbal que visualmente. Lo mismo puede decirse de Mel Brooks, y de una general inclinación hacia la palabra en lugar de la imagen que tiene algo que ver con la naturaleza del judaísmo como cultura oral. Cuando alguien comenta en *La loca historia del mundo, Parte I*, que “las calles bullen de soldados”, uno sabe de antemano que Brooks prolongará esto con una incongruencia visual equivalente –dando primacía a la voz y a la palabra, literalmente encarnándola, delectándola en forma de jeroglífico. (...) Mascullando, espurreando, mascando y escupiendo palabras hasta que rebosan y comienzan a llenar algunas de las grietas dejadas por las imágenes ilustrativas, los personajes de Brooks y sus gags van mucho más lejos en la literalidad que Allen, hasta el punto de que vuelven imposibles las narraciones consecutivas, coherentes, adheriéndose a las estructuras formales más libres del monólogo de comedia. (Que conste que la inusual primera película de Allen, en 1966, *What’s Up, Tiger Lily?*, era tan salvaje y deconstructiva como cualquier cosa de Brooks o Jerry Lewis.)

Allen, por el contrario, depende de historias con fundamentos naturalistas; sea cual sea el barniz estilístico dado a cada película en particular, la forma es relativamente convencional (lo que ayuda a explicar qué hace sus películas relativamente accesibles). Pero los héroes de Allen siguen siendo fundamentalmente personalidades del stand-up, y lo que resulta más gracioso de ellos son sus chistes. Esta tendencia está vinculada, en cualquier caso, al creciente problema formal en el trabajo de Allen: integrar su personalidad actoral, cómica, con sus más serias aspiraciones como cineasta narrativo. Varias de sus últimas películas cómicas han propuesto diferentes soluciones para inyectar a Woody en una trama: incorporándolo en noticiarios falsos (y privándolo extrañamente de voz) en *Zelig*, reintroduciéndolo como un compasivo héroe romántico en *Broadway Danny Rose*, usando a Mia Farrow como un sustituto parcial de Woody tanto en *La rosa púrpura del Cairo* como en *Días de radio*, usando a Dianne Wiest como un Woody femenino en *Hannah y sus hermanas* y *Días de radio*, y aislándolo como a una bacteria en las tramas paralelas de *Hannah y sus hermanas* y *Delitos y faltas*.

(...) Intelectuales y anti-intelectuales, liberales y conservadores, pueden abandonar las películas de Allen sintiendo que su propia visión del mundo ha sido corroborada e

ilustrada porque ninguna cuestión está obligada a alcanzar un punto de crisis –unos cuantos disparos al azar en todas las direcciones posibles son suficientes.

(...) Chaplin y Tati proponen personajes cuyo principal problema es lidiar con el mundo; a los personajes de Jerry Lewis y Allen, les preocupa, sin embargo, tanto afrontarlo como apuntarse tantos y la importancia de medrar –mayor en el caso de Allen– implica una relación diferente con la sociedad en cuestión. Medrar es el propósito del extrovertido hambriento de aprobación y aplauso social; y, a pesar de sus aparentes desajustes, los héroes de Allen ya pertenecen plena e íntegramente a la sociedad en la que quieren triunfar. Nunca se trata de completos marginados, y los héroes de Lewis a menudo lo son.

Algo que hace de Chaplin y Tati críticos sociales profundos es el hecho de que las dificultades de sus personajes para lidiar con la sociedad nos llevan a considerar las dificultades de la sociedad para lidiarlos a ellos. Lewis pospone parte de este proceso, pero Allen lo abandona. Aparte de las afectuosas burlas hacia sí mismo, y las audaces burlas contra su público en *Recuerdos de una estrella*, su crítica social rara vez va más allá del ámbito de los chistes, mientras que la obsesión por el éxito y el apuntarse tantos, implica que es el individuo excéntrico y no la sociedad el que necesita hacer ajustes.

(...) Se ha observado más de una vez que parte de lo que hace tan “atractiva” Manhattan en *Manhattan* –aparte de los ecos de Gershwin y las vistas en CinemaScope blanco y negro de espacios y lugares favoritos– es la ausencia casi total de negros e hispanos. En la medida en que esta es la Manhattan que una cierta clase de blancos de hecho “ve”, o quiere ver, *Manhattan* valida y romantiza este punto de vista muy selectivo de la ciudad.

La pobreza en las películas de Allen, aparte de los chistes ocasionales, es casi siempre la pobreza judía y está enraizada en algún lugar del pasado; la situación contemporánea de los sin techo, por ejemplo, puede resultar evidente para cualquiera que camine por un par de manzanas en Manhattan, pero no es evidente en los exteriores urbanos de *Otra mujer* o *Delitos y faltas*, y tampoco lo es la presencia del racismo. Todos los personajes principales de Allen están a salvo de esta clase de problemas por la interioridad de sus preocupaciones, y el público de estas películas, por ende, está a salvo de manera similar. La seria búsqueda espiritual ante los grandes problemas del mundo y la decadencia de los valores morales son propiedad exclusiva de un puñado de urbanitas blancos y ambiciosos, cuyas privilegiados puntos de vista estamos invitados a compartir, y cualquier conjunto de suposiciones situado fuera del ámbito de *The New Yorker* o *The New York Times* está destinado a ser considerado tanto exótico como provinciano.

La crítica que Robert Warshow hace del *New Yorker* como institución cultural parece particularmente pertinente respecto a la naturaleza del atractivo especial de Allen:

“*The New Yorker* siempre se ha ocupado de la experiencia no tratando de comprenderla sino prescribiendo la actitud a adoptar hacia ella. Esto hace que sea posible sentirse inteligente sin pensar, y es una manera de hacerlo todo tolerable, dando por sentado que una actitud apropiada hacia la experiencia puede proporcionar la ilusión de haberse ocupado de ella adecuadamente. La indecencia del capitalismo se convierte en un fenómeno completamente externo, un espectáculo que puede observarse sin ser tocado –sobre todo, sin sentirse realmente amenazado. Incluso la propia incompetencia se vuelve agradable: que una máquina o una empleada doméstica o una idea nos desconcierte es la insignia de pertenencia a la minoría civilizada y humana”

(...) La habitual reticencia de Allen a distanciarse de sus electores potenciales –con excepciones notables y valientes, como *Recuerdos de una estrella*– significa en general una elusión de las cuestiones y posiciones controvertidas en sus películas, a pesar de su tópicico brillo. Esto es, por supuesto, típico del cine comercial estadounidense, y podría

añadirse que la popularidad de Allen entre los intelectuales americanos no significa automáticamente el éxito en taquilla. Su inusual libertad para seguir haciendo películas personales conlleva claramente un precio –la necesidad de sacar el suficiente provecho de la situación en algunas películas para continuar este acuerdo– y sería ingenuo suponer lo contrario. La representación que Allen hace de sí mismo como artista e intelectual (a diferencia de un “mero” animador) nos obliga a tomarle la palabra; y una vez que lo hacemos, la cuestión de lo que los intelectuales y artistas son y deben ser en nuestra cultura aparece inmediatamente. Eximir a Allen de esta cuestión es aceptar el tipo de impostura por la que en sí es famosa la industria del cine –la noción de que el arte es una forma de entretenimiento que hace dinero, e “intelectual” es sólo un sinónimo de “pseudo-intelectual”.

Noam Chomsky ha escrito: “Es responsabilidad de los intelectuales decir la verdad y exponer las mentiras. Esto, al cabo, puede parecerse lo bastante a un lugar común como para pasar sin comentarios. Y sin embargo no es así. Para el intelectual moderno, esto no es en absoluto evidente.” Si vemos o no a Allen como un intelectual depende, en última instancia, de si podemos o no aceptar el punto de vista de Chomsky respecto a lo que debería ser obvio.

**Jonathan Rosenbaum**, “Notes Toward the Devaluation of Woody Allen”, en *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*, University of California Press, 1995.