

## **BUFONERÍA Y CINETEXTUALIDAD EN LA OBRA DE WOODY ALLEN: LITERATURA Y CINE<sup>1</sup>**

*BUFONERÍA Y CINETEXTUALIDAD IN WOODY ALLEN'S WORK:  
LITERATURE AND FILM*

**M.<sup>a</sup> Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA**

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC

teresa.garcia-abad@cchs.csic.es

**Resumen:** Además de ser uno de nuestros artistas contemporáneos más fecundos, Woody Allen se ha nutrido de expresiones estéticas diversas –imagen, escritura, música, pintura– para conformar uno de los estilos más originales y valorados de la creación de nuestro tiempo. El presente ensayo hace un recorrido por una de sus facetas más desconocidas, la de dramaturgo, itinerario que refuerza la relevancia de la escritura en su proceso creativo, así como el humor y la ironía, cualquiera que sea la materia sobre la que actúe. Del papel o la pantalla al escenario, los teatros españoles se han hecho eco de la totalidad de la obra dramática de Woody Allen, pasando por algunos de sus más conocidos diálogos y dramaturgias inspiradas en su cine.

**Palabras clave:** Woody Allen. Literatura. Cine. Teatro. España.

---

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Transcritura, transmedialidad, transfuncionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios (1980-2010)”, dirigido por José Antonio Pérez Bowie y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Desde una perspectiva transmedial sus objetivos contemplan el análisis de diferentes fenómenos de contacto y movilidad entre expresiones artísticas, así como su instalación en diversas plataformas mediales dentro marco de los estudios sobre la cultura. Véase Pérez Bowie y Pardo García, eds. (2015).

**Abstract:** Besides being one of our most prolific contemporary artists, Woody Allen has drawn on various aesthetic expressions –image, writing, music, painting– to form one of the most original and valued contemporary creating styles. This essay takes us through one of his most unknown facets, the one on playwriting, itinerary that reinforces the importance of writing in his creative process as well as humor and irony, whatever is the subject to be worked. From paper or screen to stage, Spanish theaters have echoed the complete Woody Allen’s plays, passing through some of his most famous dialogues and dramas inspired by his films.

**Key Words:** Woody Allen. Literature. Cinema. Theater. Spain.

Con motivo del estreno de su última película, *Café Society* (2016), en el Festival de Cannes, Woody Allen hacía las siguientes declaraciones a la prensa: “Es una historia muy romántica que también es una trama familiar, muy de novela, porque eso es lo que quería, escribir un libro” (Ayuso, 2016: s. p.).

Además de ser uno de nuestros artistas contemporáneos más fecundos, el director neoyorquino se ha nutrido de expresiones estéticas diversas –imagen, escritura, música, pintura– para conformar uno de los estilos más originales y valorados de la creación de nuestro tiempo. Su prolífica obra recorre las facetas de dramaturgo, articulista, guionista, director de cine, actor, músico, escritor de ficción breve...<sup>2</sup>

El paradigma de su admiración por el cine de Bergman resume, mejor que ningún otro, la naturaleza esencial de su práctica artística:

*Bergman tenía raíces teatrales y era un gran director de escena, pero su obra cinematográfica no estaba embebida solo de teatro; se inspiraba en la pintura, la música, la literatura y la filosofía. Su obra examina las más hondas*

---

2. Caparrós Lera se refiere a Woody Allen como uno de los grandes cineastas de nuestro tiempo: “Su capacidad de trabajo, un ritmo de una película al año, es sencillamente sorprendente. Es capaz de discurrir distintos artificios narrativos para sus filmes, bucea por géneros y estilos muy diversos, y a la creación de personajes convincentes suma la selección de repartos excepcionales. Gran guionista y fabricante de diálogos, explorador a tientas del espíritu humano, poseedor de una envidiable coherencia y un innegable sentido del ritmo, el neoyorquino es un director excelente, merece el calificativo de artista” (Caparrós Lera, 2008: 9).

*preocupaciones de la humanidad y produce, muchas veces, profundos poemas en celuloide. La mortalidad, el amor, el arte, el silencio de Dios, la dificultad de las relaciones humanas, la agonía de la duda religiosa, el fracaso de un matrimonio, la incapacidad de comunicarse de las personas* (Caparrós Lera, 2008: 120)<sup>3</sup>.

El itinerario de la práctica artística de Allen hunde sus raíces en un arduo proceso creativo, según el cual, la imagen emerge tras haber sido depurada por el tamiz de la escritura, pasada por una cabeza de escritor, tal y como ocurre con la obra de otros grandes como Hitchcock, Buñuel, Welles o Bergman: “A pesar de sus manías y sus obsesiones filosóficas y religiosas, Bergman era un hilador de historias nato, que no podía evitar ser entretenido incluso cuando, en su cabeza, estaba dramatizando las ideas de Nietzsche o Kierkegaard. Yo tenía largas conversaciones telefónicas con él. Me llamaba desde la isla en la que vivía” (Caparrós Lera, 2008: 120).

Como ellos, Woody Allen recalca en el cine desde la literatura haciendo de la lectura una privilegiada fuente de inspiración o proyección donde situar el origen de sus fantasías sobre Manhattan (J.D. Salinger, *El guardián entre el centeno*), su debilidad por la música de jazz (MezzMezrow, *Reallythe Blues*) o las sutilezas de su peculiar sentido del humor (S.J. Perelman, *TheWorld of S. J. Perelman*).

Aprende a componer planos, secuencias e imágenes visuales con una destreza comparable al uso del lenguaje en sus escritos<sup>4</sup>. Un proceso creativo *cine textual*, según ha observado muy acertadamente Sam B. Girgus, en el que es necesario abordar, tanto las singularidades de la narración fílmica como las verbales y literarias. Es decir, los modelos fílmicos han de ser considerados en paralelo a referencias literarias entre las que destacar la narrativa de Philip Roth o E.L. Doctorow, con quienes comparte su acerada crítica a la moral establecida. El cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción, historia y narración, se suceden con la misma audacia con la que hace estallar las fronteras de prejuicios y

---

3. “Durante años, el excéntrico, nervioso y obsesivo compulsivo judío newyorkino era también el hombre que parecía tenerlo todo en la vida, en el arte, en el trabajo, en el amor, hecho que no se reducía al éxito de su cine, sino que alcanzaba a todo aquello en donde ponía su impronta de autor: libros, artículos, obras para el teatro, haciendo de su figura un fenómeno comparable al de Chaplin” (Girgus, 2002: 2).

4. Pedro Luis Cano analiza la relevancia de la poética y retórica aristotélicas en la escritura de guiones para el cine y la televisión, de la que es deudor, asimismo, el director americano.

clases sociales. Todos experimentan con la expresión de un yo narrativo descentrado para redefinir el concepto de autoría en el ámbito de la tensión entre el interior y el exterior<sup>5</sup>.

El mismo director ha comparado sus películas con novelas y, lejos de camuflar sus cualidades literarias, las revela abiertamente haciendo de ello una marca de estilo. El préstamo aquí, lejos de constituir una deshonra, se exhibe como una deuda propia de la cultura contemporánea<sup>6</sup>.

Un buen número trata sobre escritores y el proceso creativo: el dramaturgo David Shayne y sus molestas tribulaciones con la industria del espectáculo en *Balas sobre Broadway* (1994); la fastidiosa fuente de inspiración de Harry Block en *Desmontando a Harry* (1997) o las frustradas aspiraciones literarias del personaje de Kenneth Branagh en *Celebrity* (1998), cuando no propone una declarada parodia de novelistas como Dostoyevski y Tolstoi en *Love and Death*.

El propio Allen piensa en sí mismo como en un escritor que dirige, hecho que condiciona la estética de sus filmes, pues cada nuevo proyecto de escritura plantea formas renovadas de narración de la imagen, capaces de explicitar la distancia entre arte y realidad. Concibe así la ficción como una sucesión de fragmentos de tiempo, susceptible de ser modificada en función de una lógica distinta a la convencional, que permite su aceleración, ruptura, detenimiento o condensación; método más ajustado al gusto del director por la focalización interna, en la que se representan los pensamientos y recuerdos del narrador en un orden diferente al cronológico.

Incluso lleva la analogía más lejos, cuando considera sus rodajes equivalentes de reescrituras de un texto, situándose de forma muy consciente frente a una práctica polifónica muy próxima a la adaptación, por la tensión operada entre la creación, la apropiación y la transformación.

Desde muy joven, Woody Allen revela su talento para la escritura de *gags* humorísticos, actividad por la que recibe sus primeros ingresos, y no cesa en años sucesivos hasta convertirse en un reconocido redactor de *one-liners* y *sketches* para revistas de Broadway y *nights-clubs*. En 1961 se da a conocer él mismo en el Greenwich Village de Nueva York, interpretando sus propios números<sup>7</sup>.

---

5. Véase Girgus (2002: 25).

6. Luis Veres en un reciente estudio pone de manifiesto la deuda de Woody Allen con procedimientos metafictivos. Véase también García Canclini (2001).

7. Véase Caparrós Lera (2008: 16). Sobre su vida, su obra, y fuentes de inspiración, véanse los

Con todo, su brillante y fecunda obra para la pantalla ha eclipsado su no menos relevante faceta de dramaturgo y escritor de ficciones breves en donde vuelca su excéntrica personalidad de hombre de su tiempo obsesionado por el amor, el arte, la muerte, la existencia de Dios, el destino del universo y el absurdo de la vida. No obstante, la calidad literaria del director neoyorquino no ha pasado desapercibida para la crítica con el reconocimiento de uno de los galardones más prestigiosos de la ficción breve, el Premio O. Henry, por el relato titulado “El experimento del profesor Kugelmass”, publicado por vez primera en *The New Yorker* (1977). Con él, el nombre de Woody Allen se añade a reconocidos escritores como William Faulkner, Truman Capote, Irvin Shaw, Flannery O’Connor, Joyce Carol Oates, Eudora Welty, Bernard Malamud, John Cheever, Cynthia Ozick o Saul Bellow.

La carrera de Woody Allen como contador de historias comienza a desarrollarse bajo el paradigma del posmodernismo al que adscribe su perspectiva relativista. Con un amplio repertorio de posibilidades narrativas, su producción se distancia de la convención clásica, para enriquecerse con la experimentación y el juego.

El final de los años sesenta se caracteriza por ser un convulso período de cambios sociales, políticos y culturales reflejados en la producción artística del momento. Sensibles a estos cambios, los escritores comienzan a cuestionar las convenciones literarias tradicionales con el fin de reflejar las contradicciones existentes en los conceptos heredados de realidad, identidad, tradición o discurso hegemónico. La tensión a que son sometidos los principios básicos de la ontología clásica atañe por igual a su representación, cuya práctica emerge ahora como privilegiada fuente de conocimiento. La ruptura distorsiona las nociones de canon, orden, autoridad, poder, centro o causalidad, invirtiendo la disposición de unos relatos ahora descentrados, fragmentados en su instalación espacio-temporal o habitados por seres privados de razones hacia las que orientar sus afanes, en un universo convertido en la más genuina metáfora del caos, donde hasta el lenguaje emerge como paradigma de la incomunicación.

Por su parte, la indagación en clave de humor de las preocupaciones existenciales del americano medio en el medio urbano configura una práctica asociada a la tradición cómica reunida en torno a *The New Yorker*,

---

libros de entrevistas de Björman (1995), Lax (2009) y Frodom (2002).

de la que forman parte escritores como Robert Benchley y S. J. Perelman.

En castellano, buena parte de estos textos ha sido compilada en el volumen, *Cuentos sin plumas*, donde se reúnen tres conocidos libros de relatos humorísticos del autor: *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, *Sin plumas* y *Perfiles*: “En estos desternillantes cuentos, el genial cineasta arremete contra los intelectuales pedantes, el psicoanálisis, la filosofía o el cine de Ingmar Bergman; se burla de la Revolución mexicana, la amenaza de los ovnis o el mundo del teatro, y ofrece estrafalarias reflexiones sobre los temas que más le obsesionan: las mujeres (o la falta de ellas), el amor e, incluso, Dios y la muerte” (Allen, 2010).

La editorial Tusquets ha editado su producción dramática: *Sueños de un seductor*, *La bombilla que flota* y *No te bebas el agua*, así como numerosos guiones de cine: *Delitos y faltas*, *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Balas sobre Broadway*, *Annie Hall*, *Manhattan*, *Hannah y sus hermanas*, *Recuerdos...*

Del papel al escenario, los teatros españoles se han hecho eco de la totalidad de la obra dramática de Woody Allen, pasando por algunos de sus más conocidos diálogos (*Dios*, *La puta de Mensa*, *Muerte...*), adaptaciones de películas (*Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*, *Balas sobre Broadway*, *Match Point*, *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Maridos y mujeres...*) y dramaturgias inspiradas en su cine, como *Jam Session* (*Balas sobre Broadway*)<sup>8</sup>.

Cuenta Allen que no vio una obra de teatro hasta cumplidos los dieciocho años. El flechazo inmediato le llevó a querer escribir para la escena: “Todos los autores serios eran interpretados en Broadway: Tennessee Williams, Edward Albee, Samuel Beckett, Arthur Miller o William Inge. El teatro era su lugar. Así que a mediados de los cincuenta iba a ver todas las obras de la cartelera, y quise convertirme en dramaturgo” (Grueso, 2015).

Un pariente lejano de su madre, el escritor Abe Burrows, le animó a trabajar como autor teatral y le introdujo en los textos de los grandes que Allen leía con pasión, no solo los americanos, sino también Ibsen o Chéjov; un enorme bagaje cultural que sería aprovechado posteriormente en su carrera cinematográfica.

---

8. Para la consulta pormenorizada de la relación de estrenos en España, véase la Base de Datos de Estrenos del Centro de Documentación Teatral.

Como director de escena llevó a las tablas su obra *Writer's Block* (2003) en el Off-Broadway que reúne dos pequeñas piezas en un solo acto y *A Second Hand Memory* (2004). Recientemente se ha interesado por la puesta en escena de óperas, *Gianni Schicchi*, de Puccini, y un musical basado en *Balas sobre Broadway*.

*No te bebas el agua*, primera obra de teatro de Woody Allen, se estrenó el 17 de noviembre de 1966, producida por David Merrick en asociación con Jack Rollins y Charles Joffe, en el Morosco Theatre de Nueva York. El título, inspirado en las recomendaciones a turistas del gobierno americano para viajar a países exóticos, encierra una mordaz sátira contra la intolerancia política y la incomunicación. Su acción se inicia cuando, confundidos con espías mientras toman fotografías en una zona prohibida, la familia Hollander, de vacaciones en un país imaginario al otro lado del Telón de Acero, se ve obligada a refugiarse en la Embajada americana, dando lugar a una sucesión de situaciones absurdas hasta conseguir ser liberados. Las trampas del azar y los equívocos situacionales y verbales convierten a una pareja de turistas y su hija en espías confesos del gobierno americano en un país comunista<sup>9</sup>.

Desde el inicio, el absurdo se apodera de la misma lógica del texto. Tras una minuciosa descripción de lo que debería ser el espacio de una embajada con su salón principal y numerosas estancias que sirven de auditorium, de archivo, de despacho, de salita de conferencias e, incluso, de salón de fumadores, con “pequeñas zonas destinadas a la conversación, tal vez para tomar el té o un brandy, un sofá recatado, un pequeño secreter muy antiguo con un teléfono, magníficos suelos de madera encerada, y quizás unas confortables alfombras que den un último toque a este lugar sencillo pero opulento” (Allen, 2006: 16), el escenario se ofrece vacío, ocupado por la figura espectral del padre Drobney, quien se dirige al público: “Soy sacerdote en este pequeño y encantador país comunista de cuatro millones de habitantes, 3.795.000 de los cuales son ateos, y unos 24.000 son agnósticos; los mil que quedan son judíos. Quiero decir con esto que no soy pastor de muchas ovejas” (Allen, 2006: 17). Lleva seis años refugiado en la Embajada tras hacer una evaluación de los riesgos de

---

9. Las barreras culturales entre ambos países se expresan en el modo de utilizar el lenguaje y la incapacidad del jefe de la policía ruso para entender la ironía de Magee cuando responde a las sospechas del agente sobre la condición de espías de los turistas: “¿Pretende decirme que su país no manda a Estados Unidos espías disfrazados de turistas?” (Allen, 2006: 25).

su misión: la mayor conversión en masa de la historia.

La ironía, recurso humorístico de primer orden, se hace presente en todas y cada una de las estrategias expresivas del discurso dramático, un medio tanto retórico como político, en la medida en que es capaz de aunar lo cómico y lo serio, de ser forma de lo paradójico y de la conciencia del caos, así como de mantener la obra en continuo devenir, inagotable en sus significados y distante de su creador. La sutil operación, denominada por F. Schlegel “bufonería trascendental”, “muestra a la ironía como autoparodia, con el histriónico estilo [...] de un buen actor bufo italiano tradicional”. Esa bufonería remite a la parábasis, a “la interrupción de la ilusión narrativa, el *aparté*, el aparte para la audiencia, a través del que se rompe la ilusión de la ficción”. Es el colocarse por encima, el distanciamiento del artista respecto de sí y de su obra, posición que de nuevo deberá superar, y así *ad infinitum* (Hernández Sánchez, 2002: 71).

La familia Hollander sirve a Allen para levantar una parodia sobre la incultura y la falta de interés del americano medio por el conocimiento de otras realidades ajenas a su propia forma de vida. Walter Hollander, es un próspero *caterer* especialista en alimentación creativa, quien, un año tras otro, disfruta de sus vacaciones en una cabaña de Atlantic Beach donde hay sol, se puede jugar al pinacle y al minigolf: “Fuimos los primeros en hacer figuritas de novios con ensalada de patata (...) El mes pasado servimos un banquete de bodas. El cuerpo de la novia lo hicimos de gelatina, la cabeza era una almeja muy bonita, con un rabo de pera que le salía de la garganta. Una cosa elegantísima” (Allen, 2006: 31).

La deriva política de una nación en plena guerra fría, su incoherencia y frivolidad, se encarnan en los líderes de su diplomacia, caricaturizados en la figura de su embajador y su aguda percepción de los acontecimientos mundiales: “cada mañana entra en el salón, se dirige a la ventana, echa un vistazo al exterior, observa el ambiente, y exclama con gran discernimiento y sabiduría: “¡Santo cielo, hay que ver cuántos comunistas!” (Allen, 2006: 17).

No le va muy a la zaga Kilroy, su diligente secretario, el único funcionario del Servicio Diplomático que se sabe la letra de la segunda estrofa de *Barras y Estrellas*, y Axel Magee, su hijo de 28 años, un joven agradable y bienintencionado que procura hacerlo siempre todo bien, pero al que, inevitablemente, le sale todo mal. Ambos serán los encargados de gestionar la crisis en ausencia del embajador, propuesto por los líderes de su



partido para candidato a gobernador: “Papá, creo que serías un gobernador ideal. Tu amplitud de miras puede atraer tanto a los liberales psicópatas como a los fascistas militantes. Habría algo para cada uno” (Allen, 2006: 19).

*No te bebas el agua* fue representada en París en una adaptación libre, bajo el título de *Nuits de Chine*. En 1969, Howard Morris la llevó al cine, *Los USA en zona rusa*, sin participación de su autor, quien años más tarde realiza su propia versión para la televisión. En España ha sido objeto de múltiples representaciones fuera del circuito comercial y profesional a cargo de agrupaciones de centros culturales y universitarios: Casa de la Cultura de Málaga (1989), Centro Parroquial de Peralta, Navarra (1989), Casa de la Cultura de Coín, Málaga (1999), Agrupación Deportiva San Juan, Pamplona (2001), Universidad de Valladolid (2004)...

*La bombilla que flota* fue estrenada el 27 de abril de 1981 por la Lincoln Center Theater Company, por Richard Crinkley, en el Vivian Beaumont Theater de Nueva York. Dividida en dos actos, la acción tiene lugar durante apenas unos días en un apartamento sombrío del barrio de Canarsie, Brooklyn, en 1945: “Tristes, sin sol, albergan familias modestas, algunas de las cuales han conseguido con métodos variopintos aceptar su prosaica desesperación, pero otras no han sido tan afortunadas” (Allen, 2006: 15).

Los Pollack, “en el fondo de un pozo”, responden al prototipo de familia de clase media baja de una gran ciudad atrapada en su lucha diaria por superar estrecheces económicas y personales. Los personajes, perdidos en circunstancias de las que difícilmente pueden liberarse, se aferran a sus sueños.

La escena primera presenta a Paul, un chico de dieciséis años tímido, desgarbado y torpe, mientras ensaya unos juegos de ilusionismo sirviéndose de una bombilla: “La bombilla, en efecto, se ha materializado en la punta de sus dedos y está iluminada por alguna fuerza mágica. No está enroscada en portalámparas alguno, ni enchufada en la pared. Flota misteriosamente en el aire y, en un momento dado, Paul la hace pasar por un pequeño aro, para demostrar que no va unida a cable alguno” (Allen, 2006: 15). La afición a la magia del hijo, su extrema inadaptación a la vida, es vista con preocupación por quienes entienden que dicha cualidad acrecienta su vulnerabilidad. ¿Es ésta más nociva que los delirios del resto de la familia aferrada al sueño de la eterna juventud, a la quimera del azar,

el espejismo de la lotería o de ser favorecidos en negocios que no están siquiera en condiciones de emprender?<sup>10</sup>.

Mayor interés que las piezas escritas para teatro ha suscitado la dramaturgia de ficciones breves en las que Woody Allen vierte obsesiones recurrentes en el conjunto de su obra: el amor, la muerte, Dios o los procesos creadores; el arte y la vida.

La preocupación sobre la existencia de Dios es motivo de reflexión temprana en dos artículos: “El gran jefe” y “Los condenados”, publicados en la revista *The New Yorker* y recopilados en sus libros de ensayo *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura* y *Perfiles*. La armonización del mal con la creencia en un ser absoluto que todo lo ordena se antoja, a juicio del director neoyorquino, una tarea irreconciliable; más concretamente, la experiencia del Holocausto socava cualquier posibilidad de creencia en un ente superior: “Si hay Dios, ¿por qué hubo nazis?”, manifestó a través de su personaje Mickey, en *Hanna y sus hermanas* (1986)<sup>11</sup>. Más adelante, en *Delitos y faltas* y en la trilogía londinense –*Match Point* (2005), *Scoop* (2006) y *Cassandra’s Dream* (2007)–, su reflexión se hace mucho más profunda. Habla de la mirada de Dios, de la justicia divina y se inspira en *Crimen y castigo* de F. Dostoyevski para preguntarse por las razones por las cuales un Dios que observa su creación, que se limita a mirar, permite tantas acciones terribles.

Entre la ficción y la realidad, Woody Allen se sirve del tópico del *theatrum mundi* para levantar una brillante reflexión sobre la creación artística en *Dios (una comedia)*. Dos griegos meditabundos, Diabetes y Hepatitis, mantienen una conversación en el centro de un enorme anfiteatro vacío en Atenas hacia el 500 a.C. Actor y autor discuten sobre el final, el de la obra de arte y el de la vida, ante la inminencia del estreno de un espectáculo que carece de desenlace. El autor, convencido de la necesidad de dotar de un final a la obra para evitar caer en la nada, se opone al criterio del actor, más inclinado a escribir hacia atrás a partir de un final sólido y bueno, en contra de la preceptiva aristotélica que establece la necesidad de

---

10. La Base de Datos del CDT registra una representación, *A bombilla mágica*, a cargo del Teatro do Atlántico.

11. En esta película Woody Allen es un productor de TV obsesionado con el sentido de la vida. Su acercamiento al catolicismo dará lugar a los pasajes más cómicos de la trama. Pensando que no hay Dios, Mickey decide suicidarse. Con el rifle ya en la sien se dice a sí mismo que en un universo en el que no hay Dios, no quiere seguir viviendo. Pero tras ver *Sopa de ganso*, de los hermanos Marx, conviene que, incluso en un universo sin Dios, uno puede dar sentido a su propia vida. Véase Caparrós Lera (2008: 167).

contar con un planteamiento, nudo y desenlace. En su denodado intento por estrechar el vínculo de las relaciones entre arte y realidad, y sirviéndose del principio de verosimilitud, rechaza las diferentes propuestas de Diabetes para la búsqueda de una solución al dilema del final: el cambio de actitud de la figura del rey, la persuasión de la reina, la rendición del ejército troyano, la retractación de Agamenón y, finalmente, la invitación a que su personaje se levante y luche: “Va en contra de tu personaje. Eres un cobarde..., un esclavo insignificante y ruin con la inteligencia de un gusano. ¿Por qué crees que te he dado el papel?” (Allen, 2010: 241). La razón del director no se hace esperar: “Mientras el hombre sea un animal racional, yo no puedo, como dramaturgo, permitir que un personaje haga en la escena lo que no haría jamás en la vida real” (Allen, 2010: 241).

La incursión del público en el discurso hace avanzar el intrascendente conflicto inicial hasta aparecer convertido en un gran problema filosófico:

*Es extravagante, ¿no? Somos dos antiguos griegos en Atenas y estamos a punto de ver una obra que yo he escrito y que tú interpretas, y ellos han venido de Queens a algún otro lugar horrible como ése y nos están viendo en la obra de otra persona. ¿Y si no fueran más que personajes de otra obra? ¿Y si alguien les estuviera viendo? ¿O si nada existiese y todos nosotros fuéramos únicamente un sueño de alguien? ¿O, lo que sería peor, no existiese más que aquel individuo gordo de la tercera fila? (Allen, 2010: 242).*

La propuesta del actor apunta a la probabilidad de que el mundo no esté sometido de forma inexorable a principios racionales, que relatos y ficciones puedan multiplicarse desafiando la lógica y la tiranía del destino; es decir, *mutatis mutandis*, la hipótesis le permitiría elegir entre papeles varios: “Yo no tendría que ser el esclavo sólo porque tú lo escribiste así, yo podría elegir convertirme en un héroe” (Allen, 2010: 242). Queda planteada, de este modo, la cuestión de la libertad o el caos para alguien que, como Hepatitis ante la obra de arte, ostenta la facultad de ejercer de “*deux ex maquina*”.

Siguiendo la cadencia del juego joco-serio característico de la escritura alleniana, la historia se precipita hacia el absurdo para satisfacer uno de los rasgos más definidores del universo narrativo del escritor. No en

vano, Vittorio Hösle declara a Woody Allen un “desafío para la filosofía” por cuanto la comicidad forma parte esencial del ser humano, pese a haber sido apartada del objeto de estudio de los estudios humanísticos desde Aristóteles. A este propósito, abre su ensayo con una cita de Kierkegaard en la que, el padre del existencialismo, propone la tensión existente entre la risa y lo grave en los siguientes términos:

*La seriedad mira a través de lo cómico, y cuanto más profundamente se alza desde abajo, tanto mejor, pero no interviene. Naturalmente, no considera cómico lo que quiere en serio, pero sí puede ver lo que de cómico hay en ello. De este modo lo cómico depura lo patético, y viceversa, lo patético da énfasis a lo cómico. Por eso, lo más devastador sería una concepción cómica configurada de tal modo que secretamente actuase en ella la indignación, pero sin que, de pura risa, nadie la notara. La vis cómica es el arma que exige mayor responsabilidad, y por eso tan sólo está sustancialmente a disposición de quien posea el pathos correspondiente. Quien por ejemplo sepa dejar en ridículo a un hipócrita, también podrá aplastarlo con su indignación. En cambio, el que quiera emplear la indignación y no posea la correspondiente vis cómica sucumbirá fácilmente a la declamación y resultará cómico él mismo (Hösle, 2006: 11).*

La relevancia de los temas filosóficos en las películas de Woody Allen se aprecia en dos niveles distintos: las alusiones en los diálogos y juegos de palabras y el abordaje de cuestiones filosóficas clave, como el problema de la identidad en *Sueños de un seductor* o *Zelig*, la ausencia del concepto de realidad fáctica en *Comedia sexual de una noche de verano*, la relación entre arte y realidad en *La rosa púrpura de El Cairo* y *Desmontando a Harry*, la validez objetiva de la moral en *Delitos y faltas*, el poder del mal en *Sombras y niebla*, o la relación entre arte y moral en *Balas sobre Broadway*. Es evidente, además, que los problemas del amor y la muerte son omnipresentes en toda su obra: “Mi gran obsesión es nuestra mortalidad, el hecho de ser mortales. La dificultad del amor es mi segunda mayor obsesión” (Caparrós, 2008: 15).

*Dios* aborda el interés por la creación en una doble dimensión, estética y filosófica, a partir del problema de su existencia y sus consecuencias, en un mundo abocado al absurdo del azar y el caos, en paralelo al de la escritura y organización de un relato de ficción. La visión filosófica de Woody Allen coincide con un momento de la historia de la filosofía en el que el concepto de libertad del existencialismo francés y su ateísmo de motivaciones éticas se han vuelto extraordinariamente problemáticos, porque parecen socavar toda fe en una ética objetiva.

Como en Flaubert, la idea de Dios asociada al proceso artístico es recurrente en el pensamiento alleniano. En *Delitos y faltas* se sirve de la mirada de su protagonista, un afamado oculista, para representar la imagen mítica del creador como el gran ojo que todo lo ve y preguntarse por la posibilidad de un orden moral universal opuesto a la existencia del mal<sup>12</sup>. En *La rosa púrpura de El Cairo*, Cecilia lleva a Tom a la Iglesia, le enseña un crucifijo e intenta explicarle la idea de Dios, que él asocia de inmediato a la de artista. El ojo de Dios que todo lo escruta y el de la cámara del director sumergiéndose en las almas de los personajes no están del todo alejados en una metáfora que identifica arte y vida, religión y creación, la idea de Dios y el artista en una tarea común.

La ubicación del conflicto en el escenario de la representación por excelencia, un teatro en el que se dirime la solución de una obra ambientada en la Grecia clásica, hace resurgir una singular forma de comicidad que si, por una parte, hunde sus raíces en modelos de la tradición clásica, por otra los enriquece para sobrepasar el marco realista y ofrecer, mediante un brillante ejercicio de imaginación, una renovación de los modelos de expresión tradicionales. A la parodia de formatos y géneros o la introducción del coro griego en *Poderosa Afrodita*, Woody Allen une un uso surrealista de objetos que cobran vida (“gigantescos pechos”, “temerosos espermatozoides”), extraterrestres, espíritus, personajes de ficción dentro de la ficción, magos dotados de poderes extraordinarios y personas con la capacidad de mimetizarse con su entorno o hacer que éste se transmute a su alrededor. Estrategias que se remontan a Aristófanes: “Y se puede incluso defender la tesis de que Allen recupera una plenitud de lo cómico perdida desde hacía más de dos siglos... con excepciones como Rabelais

---

12. En un momento del relato Judah recuerda las palabras de su padre: “Theeyes of God are onusalways”. Véase Mary P. Nichols (2000: 155).

y, en algunas de sus obras, Shakespeare” (Hösle, 2006: 20).

El juego especular de realidad y ficción confunde la identidad de personajes desdoblados entre su ser real y su papel, dando lugar a disparatadas situaciones<sup>13</sup>. Doris Levine, una chica de Eureka, California, sube al escenario a requerimiento del autor necesitado de alguien que haya estudiado filosofía, aunque “saqué el título de gimnasia” (Allen, 2010: 243).

La irrupción de la mujer en la trama desata la más incisiva parodia, el discurso se precipita de la reflexión a la sinrazón de los impulsos más primarios, reforzando la comicidad del diálogo y dirigiéndolo hacia el absurdo provocado por la confusión de su doble condición: real e imaginaria. Cuando el autor abraza a Doris Levine ella le contesta:

*DORIS: “No. Aquí no”*

*AUTOR: ¿Por qué no?*

*DORIS: No lo sé. Es mi frase.*

*AUTOR: ¿Nunca te has acostado con un personaje ficticio?*

*DORIS: La vez que estuve más cerca fue con un italiano*  
(Allen, 2010: 245).

Ya sea en su más pura fisicidad o en su encarnación más intelectual, el conflicto entre sexos aflora de forma reiterada para conformar una de las grandes preocupaciones del pensamiento del director americano. La locura del Dr. Ossip Parkis en “El cuento del lúnatico” es cabal expresión de la escisión producida en el personaje por la búsqueda de la mujer perfecta, un empeño solo posible en el ámbito del delirio: “Nadie podría creer que yo, el doctor Ossip Parkis, en otro tiempo una cara conocida en los estrenos teatrales, el restaurante Sardi, el Lincoln Center y las recepciones de los Hampton, donde hacía alarde de gran ingenio y formidable hipocresía, sea la misma persona que a veces aparece patinando Broadway abajo, sin afeitarse, con una mochila y un sombrero tirolés” (Allen, 2010: 379)<sup>14</sup>. También Blanche Dubois, el personaje de *Un tranvía llamado deseo*,

---

13. Sobre la risa y la incongruencia véase Shopenhauer (2005: 60). Woody Allen retoma en este texto la tradición bufonesca de los clásicos para dar expresión a lo marginal, lo prohibido, aquello que está simultáneamente dentro y fuera de la esencia del ser humano y la sociedad.

14. Cuando Vittorio Hösle se pregunta por los factores que hacen tan irresistiblemente cómico a Woody Allen sitúa, sobre cualquier otro, su relación con las mujeres y su propia sexualidad.

aparece entre bastidores. Se ha escapado de la obra de Tennessee Williams por escribirle un papel de pesadilla y pide trabajo en la función.

El caos vivido en el escenario se contagia al patio de butacas donde se desata una auténtica rebelión. Una mujer se levanta indignada y se subleva contra su condición de “ficticia”: “Pero si tengo un hijo en la Escuela de Comercio de Harvard” (Allen, 2010: 251). Le sigue un hombre con la amenaza de abandonar la sala y pedir la devolución de su dinero ante una estupidez tan manifiesta: “Cuando voy al teatro, quiero ver algo que tenga argumento –con un principio, una cosa en medio y un final— y no esta mierda. Buenas noches” (*Sale enojado por el pasillo*)” (Allen, 2010: 251). El autor explica su actitud incomprensible:

*LORENZO* (al público): *No es un personaje muy bueno. Lo he escrito muy irritable. Más tarde se siente culpable y se pega un tiro. (Suena una detonación). ¡Escribí: “Más tarde”!* *HOMBRE* (vuelve a entrar con una pistola humeante): *Lo siento, ¿he disparado demasiado pronto?* (Allen, 2010: 251)<sup>15</sup>.

El pensamiento de Woody Allen no ofrece respuesta a las grandes preguntas sobre el ser humano, pero el hecho de formularlas una y otra vez desde su práctica artística lo vincula con la humanidad. La experiencia de la muerte y el amor aparecen estrechamente unidas en su metafísica: “Mi gran obsesión es nuestra mortalidad, el hecho de ser mortales. La dificultad del amor es mi segunda mayor obsesión” (Caparrós Lera, 2008: 15).

No extraña, pues, que el enamorado Alvy recomiende a Annie como lectura esencial, en una de sus primeras visitas juntos a la librería, el título de Ernest Becker, *The Denial of Death*, ensayo que gira en torno a la tesis de que toda actividad de los seres humanos es una lucha contra la muerte: “Estamos tan interesados en el amor porque solo este puede darnos la fuerza para plantearnos nuestra mortalidad y superar nuestro miedo a la muerte (...). “Puede que los poetas tengan razón. Puede que el amor sea la única respuesta”, reflexiona Mikey en *Hannah y sus hermanas*” (Hösle, 2006: 67)<sup>16</sup>.

---

15. Dios ha suscitado un gran interés entre talleres y grupos de teatro universitario.

16. Las tres hijas de Eva en *Interiores* representan los tres modos de trascender la muerte en ausencia de la creencia en Dios: sensualidad, romance y arte.

Su fascinación por la literatura de Dostoyevski o el cine de Bergman y Kurosawa muy probablemente venga asociada a una común preocupación por la muerte: “¿Qué ocurre cuando nos morimos? ¿Dónde vamos? ¿Tendré que llevarme el cepillo de dientes? ¿Habrán chicas allí?” (Caparrós Lera, 2008: 45)<sup>17</sup>.

La experiencia artística ofrece una herramienta de simulacro contra la muerte, permite trascender la finitud de tiempo y espacio, en la medida en la que el creador domina el ser de sus criaturas. Annie Hall dramatiza dicha cualidad cuando Alvy atribuye a la escritura la posibilidad de una nueva oportunidad para su fracasado amor.

*Muerte* es una historia dialogada en cuyo título el autor explicita, del mismo modo que en *Dios*, su adscripción genérica: una comedia de intriga policíaca.

Se alza el telón sobre un personaje, Kleinman, dormido en su cama a las dos de la madrugada. Llamen a la puerta, hasta que, al fin, con gran esfuerzo y determinación, se levanta. Un grupo de una media docena de hombres que se identifica como un Comité de Vigilancia requiere sus servicios para una arriesgada operación, ante la sorpresa del somnoliento vecino que no deja de repetir lo inoportuno de la visita. Kleinman es obligado a formar parte de un plan prácticamente desconocido, cuyos objetivos y tácticas ignora. Según avanza la trama, el asunto se va dilucidando: buscan a un asesino en serie que pone en evidencia las debilidades de los grupos de poder burlando sus sofisticadas y ridículas estrategias, quienes, neuróticos por el terror, acaban autodestruyéndose, no sin hacer antes víctima de su desorganización y violencia al miembro del grupo más incrédulo y desinformado.

La similitud entre asesino y víctima sobre la que se sostiene el conflicto constituye un desesperado y lúcido intento por parte de Woody Allen de advertir al lector de las trampas del azar en un universo caótico dominado por el absurdo, mayor si cabe, en sus momentos más trágicos. Mientras el asesino se da a la fuga, Kleinman, herido de muerte, se ve obligado a responder preguntas incongruentes sobre el parecido del criminal, a resistir, en un último ejercicio de antilógica, el gran disparate de la existencia:

---

17. El terror a la muerte viene asociado a una experiencia traumática de la infancia, cuando una nani le envolvió tan fuerte que creyó morir por asfixia. Woody Allen remite a este episodio para explicar su pánico a los ascensores, túneles y, en general, a los espacios pequeños.



*JOHN: Kleinman... ¿cómo era el asesino?*

*KLEINMAN: Como yo.*

*JOHN: ¿Qué quiere decir “como yo”?*

*KLEINMAN: Se parecía a mí.*

*JOHN: Per Jensen dijo que se parecía a Jensen..., alto y rubio. De aire sueco.*

*KLEINMAN: Ooohh... ¿Me vas a hacer caso a mí o a Jensen?*

*JOHN: Está bien, no te enfades...*

*KLEINMAN: Bueno, entonces no hables con tanta suficiencia... Se parecía a mí.*

*JOHN: A menos que sea un maestro del disfraz...*

*KLEINMAN: Bueno, seguro que es un maestro de algo, así que será mejor, chicos, que toméis la iniciativa.*

*JOHN: Traedle un poco de agua.*

*KLEINMAN: ¿Para qué quiero yo agua?*

*JOHN: Pensé que tendrías sed.*

*KLEINMAN: Morirse no da sed. A menos que te apuñalen después de haber comido arenques.*

*JOHN: ¿Tienes miedo de morir?*

*KLEINMAN: No es que tenga miedo de morir, es que no quiero estar aquí cuando ocurra (Allen, 2010: 211).*

Víctor Conde llevó a las tablas del teatro Arlequín una dramaturgia titulada *La muerte*, sobre el texto de Woody Allen, en la que fusiona la estética expresionista ensayada por su autor en *Sombras y niebla* (1991), el existencialismo de la literatura de Kafka, el mundo circense feliniano y un sinnúmero de referentes de la cultura contemporánea que emulan la porosidad creativa del director americano: “Víctor Conde ha partido de esos presupuestos iconográficos y culturales para llevar al teatro una versión que traslada la sintaxis cinematográfica al lenguaje del cómic, lo que conlleva en determinados momentos de la función un paralelismo entre la sucesión de planos y la de viñetas, hasta el extremo de que, en uno de los juegos de sombras que se suceden, el protagonista esgrime sobre su cabeza los característicos bocadillos del tebeo” (García Garzón, 1980:

87)<sup>18</sup>.

En versión de Juan José Arteche y con el título de *Aspirina para dos* sube a las tablas del teatro Marquina *Tócala otra vez, Sam* (1969), primera obra de Woody Allen adaptada a los escenarios españoles, llevada al cine por Herbert Ross en 1972<sup>19</sup>.

Tras una relación fracasada, el crítico de cine Allan Félix se dispone a retomar su vida sentimental con la ayuda de Dick y Linda Christie, quienes, en su empeño por contribuir a la felicidad de su amigo, dejan al descubierto las fisuras subyacentes a su propia relación.

El carácter inestable, susceptible y neurótico del protagonista se opone al prototipo de héroe representado en la pantalla como modelo de masculinidad en la figura de Humphrey Bogart, actor y personaje imaginario, encargado de orientar la desmesurada torpeza del fracasado amante: “El protagonista de *Aspirina para dos* es un tipo tierno, inocente, angustiado, débil, cuya personalidad está partida en dos: la real y la que él mismo sueña. Ese tipo de soñador dio pretexto a Danny Kaye para uno de sus más grandes filmes, *La vida secreta de Walter Mitty*” (López Sancho, 1980: 21).

*Play it again, Sam* rastrea el origen del placer de Woody Allen por desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, una facultad que acompaña al director de *La rosa púrpura de El Cairo* a lo largo de su trayectoria y dota a su obra de una sorprendente singularidad.

Aquí, la tensión entre lo verdadero y lo perteneciente al ámbito de la imaginación se sitúa en la raíz de los desajustes y desequilibrios de la construcción de identidades en el imaginario de la sociedad americana contemporánea, hasta tal extremo que, en un momento de su carrera, Woody Allen siente la necesidad de recurrir a actores europeos capaces de disolver el mito e interpretar de forma adecuada personajes sensibles

---

18. Lástima que el resultado final no consiguiera estar a la altura de las expectativas de tan ambicioso planteamiento: “La traslación conlleva también un cambio de tono y lo que en la película de Allen era una comedia angustiosa sobre la peripecia de un hombrecillo kafkiano, Kleinman, atrapado por unos engranajes amenazadores cuyo alcance se le escapan, en el escenario se transforma en un batiburrillo de intención grotesca en la línea del Ibáñez de Mortadelo y Filemón más que en la de Alberto Breccia de “El eternauta”, por citar ejemplos comiqueiros gráficamente explícitos. Y en esta opción hay goznes y desajustes de ritmo, y también algún acierto, como la conversación en el banco entre Kleinman y el psicópata” (García Garzón, 1980: 87).

19. “*Aspirina para dos* es una comedia divertida, llena de frases brillantes, sorprendentes, típicas de este hombre-orquesta que es actor, guionista, humorista, tocador de clarinete, y sobre todo, crítico de una humanidad acomplejada por el psicoanálisis y el miedo a la impotencia sexual y a la soledad” (López Sancho, 1980: 21).

y vulnerables. Y, cómo no, es el cine el responsable de la confusión que, a modo de enfermedad incurable, socava los cimientos de la experiencia vital de los espectadores, con la misma eficacia que los transporta al más maravilloso universo de la fantasmagoría.

El cine acentuó el contraste entre la dureza de la vida real y la fantasía, una tensión representada en muchas de sus películas, haciendo posibles los sueños de sus protagonistas, quienes como Alvy Singer vuelca el deseo de conseguir a Annie Hall en una obra de teatro, mientras que en *La rosa púrpura de El Cairo* el personaje interpretado por Mia Farrow puede llevar a la realidad su sueño para descubrir, finalmente, que la ilusión también se desvanece.

Su propia biografía subraya una tendencia a dejarse arrastrar por el magnetismo de la pantalla desde muy niño cuando relata que vino al mundo en Brooklyn, a corta distancia de veinticinco cines, así como la impresión experimentada cuando, a la edad de tres años, vio su primera película, *Blancanieves y los siete enanitos*: “Su impacto fue tal, que corrió a tocar la pantalla. A partir de los cinco años se considera a sí mismo un consumado cinéfilo” (Fitzgerald, 2000: 17)<sup>20</sup>.

Desde que *Play it again, Sam* (1972) aparece en cartelera, la crítica es consciente de estar viendo un nuevo estilo de expresión fílmica. La primera imagen muestra a Allan –“ese chico que se vio *Casablanca* doce veces seguidas” (Allen, 1980: 40), según su amigo Dick– en estado de trance, mientras asiste al final de la película en un cine de Nueva York. En la versión teatral, el protagonista aparecía visionando a Bogart en *El halcón maltés*. La secuencia prólogo enfatiza la eficacia de la cita, pues el diálogo puede casi servir como epígrafe para introducir la película –*Siempre nos quedará París*, una frase que es repetida después sardónicamente en *Manhattan*– y reforzar así el juego especular propuesto en la narración: “Aquí lo tienes mirándote, chaval” (Girgus, 2002: 36).

El recurso metatextual pone de manifiesto las complejas analogías que pueden establecerse entre el cine y la construcción de una identidad de género en la sociedad mediante el reflejo que los medios proyectan sobre los espectadores, de cuyo ejemplo es cumplida muestra la imagen pública del director entre la ficción y la realidad: “In *Play it again, Sam* eventhe similarity of names becomes a joke. Allen manipulates that expectation of

---

20. Véase Luque (2005).

humor into a complex art. He uses the connection between himself as interior character and external personality and director to introduce psychological, thematic and artistic complexity into his subjects, characterizations and narratives” (Girgus, 2002: 32).

La indiferenciación entre ficción y realidad se extrema en la relación del director con sus propios personajes e historias. Durante años, crítica y público percibieron una unidad indisoluble entre la esfera pública representada en la narración filmica y la privada, hecho que alcanza su dimensión más extrema con motivo de su turbulenta separación de Mia Farrow y el inicio de su relación sentimental con una de las hijas adoptadas por la pareja.

No extraña, pues, que la interpretación del papel protagonista suscite preocupación especial en el estreno de *Aspirina para dos*, en el teatro Marquina de Madrid: “A veces me han preguntado si era difícil *imitar* a Allen. Y siempre he contestado que es tan difícil que Montesinos –el director de la función– y yo decidimos desde el primer momento no hacerlo. Entendimos que es más importante trabajar sobre la timidez, la ternura, la reflexión, el cinismo. En definitiva, todo lo que al personaje le pasa por dentro. Y no hemos olvidado el aspecto físico del personaje que tiene que ser un hombre normal, un antihéroe” (Laborda, 1980: 56)<sup>21</sup>.

El recurso metafictivo contribuye, además, a poner de relieve el carácter de artificio de la creación artística. Vuelto sobre sí mismo en un elocuente ejercicio de autorreflexión, el objeto artístico pone al descubierto la naturaleza del lenguaje sobre el que se asienta el proceso creativo, problematiza la relación entre ficción y realidad y exige del lector una competencia capaz de reconstruir los indicios contenidos en el texto para una adecuada interpretación.

En el discurso teórico de la metaficción se afirma que son metafictivas aquellas obras que textualizan una reflexión crítica sobre la ficción. Y se añade que la instancia metafictiva suele provocar por norma general un cortocircuito en la diégesis narrativa para intercalar un comentario crítico o teórico. La práctica metafictiva podría ser entendida como una *mise en abyme*, una especie de reflejo que saca a la luz el significado de la obra que la integra.

---

21. Lorenzo López Sancho titula su reseña del estreno con un sugerente, “*Aspirina para dos*, un buen Woody Allen aun sin Woody Allen”.

Al situar la archiconocida secuencia final de *Casablanca* en el comienzo de la narración filmica, Herbert Ross, está anticipando el resultado del romanticismo del sentimiento amoroso propuesto por la pantalla; o lo que es lo mismo, su disolución en el único espacio posible, un París mítico que no admite continuidad sino en la decadencia y la rutina.

El cambio de referente filmico se asocia a una variación del perfil del héroe. Sam Spade, el patológico héroe de D. Hammett, deja paso a la empatía de Rick, encarnación del arquetipo de héroe americano con su dureza externa y su indiferencia impostada, que esconde turbulencias internas y renuncias del tipo duro por excelencia en la pantalla: “Reluctant, stoic, isolated, and charismatic, Rick is the embodiment of the archetypal American hero of classic and popular culture. He epitomized the external hardness and indifference that mask the inner yearnings and earnestness of the American hero” (Girgus, 2002: 36-37).

La paradoja representada por Rick Blane, el prototipo de amante, de seductor, necesariamente obligado a congelar sus sentimientos, a dejarlos cristalizados en su más bella expresión, para evitar su inexorable destrucción, se antoja un objetivo más eficaz, un mito más cotidiano que demoler, ante la mirada atónita del americano medio, acomodado en su confortable butaca para ser *cine transportado* al placentero universo de los sueños. Porque el amor pasión es, como bien señalara Stendhal, un fenómeno de la imaginación y, tal vez por ello, sea la pantalla su espacio más amable<sup>22</sup>.

En *Sueños de un seductor*, Woody Allen introduce técnicas que luego trasladará a otras películas como ensoñaciones, voces en *over*, diferentes marcos narrativos y un uso de la música y las imágenes visuales muy imaginativo.

La introducción en la narración de las ensoñaciones del protagonista responde a la necesidad de naturalizar una dimensión íntima tan real como la vida misma: la de los pensamientos, deseos e ilusiones de los personajes. En la comedia cobran vida escenas que rememoran las conquistas del torpe seductor, algún hilarante episodio de la aparición del espectro de su ex mujer, así como la compañía fantasmal de su *alter ego*, Humphrey Bogart, para orientar la acción del cortejo:

---

22. Véase Rivera (2003: 313-321). Celestino Deleyto ha trazado en un interesante ensayo la deuda de Woody Allen con la comedia romántica y su renovación desde una perspectiva cómica.

*Yo soy un tipo decente y muy normal... Bueno, ligeramente por debajo de lo que se considera normal... ¡Ah, me hubiera gustado conocerla antes!... ¡Me voy a sentir muy incómodo cuando me mire...! ¡No estoy acostumbrado a miradas desconocidas! (Angustiado) ¿Y si al verme empieza a reírse o da un alarido? ¡Relájate, idiota! ¿Acaso alguna chica ha reaccionado riéndose o gritando al verte? ¡Nunca! Bueno, sí... una vez. Aquel tonel con faldas del colegio de Brooklyn. Llamó a la puerta y cuando la abrí, me vio y se desmayó. Claro que hacía régimen y estaba muy débil. ¡Basta ya de complejos!... También Bogart era bajito y a nadie le importaba (Allen, 1980: 22).*

El héroe de *Casablanca* apunta el diálogo y el modo de proceder de Allan Félix en la cómica escena en la que trata de seducir a Linda: “Linda, esta noche la tierra y yo temblamos” (Allen, 1980: 43)<sup>23</sup>. Por una vez en su vida, Allan puede llevar a su propia historia una frase del guion de *Casablanca*:

*ALLAN.- Lo digo porque lo siento. Los dos sabemos que perteneces a Dick. Formas parte de su trabajo, eres lo que le impulsa a seguir luchando. Si ese avión despega sin ti, lo lamentarás siempre. Puede que hoy no, ni mañana, pero muy pronto y durante el resto de tu vida.*

*LINDA.- ¡Lo que has dicho es precioso!*

*ALLAN.- Es de la película Casablanca. He esperado toda mi vida para poder decirlo. Y hoy, he tenido esa oportunidad (Allen, 1980: 62).*

La experiencia de la ficción se ofrece en el desenlace de la historia como una práctica necesaria –también irónica– de demolición y autoafirmación de la realidad, de la impostura y la autenticidad. Al enfrentarse con Bogart, su contrafigura, Allan Félix renueva la confianza en una nueva fórmula de instalación en la realidad y, por qué no también, en el universo de la fábula:

---

23. Buena parte del texto se sostiene sobre la visualización de las ensoñaciones del protagonista: las intervenciones de Humphrey Bogart, los recuerdos de Allan Félix de su relación con otras chicas, las apariciones imaginarias de su exmujer...

“El secreto está en no ser tú, sino yo mismo. La verdad es que eres más bien feo y más bien bajito. Yo soy lo suficientemente bajito y feo como para triunfar por mí mismo” (Allen, 1980: 62).

Son de sobra conocidas las abundantes aportaciones bibliográficas que, de unos años hasta hoy, han engrosado el conocimiento de las relaciones interartísticas desde diferentes perspectivas. En el ámbito de los préstamos entre cine y teatro resulta, con todo, más abundante y fácil de identificar la contribución de los hombres de teatro al cine en el terreno de la adaptación, la escritura de guiones o sus diferentes oficios, que su contrario.

Con la atención prestada a una de las facetas más desconocidas de Woody Allen, la de dramaturgo, se completa el perfil de una de las figuras más relevantes de nuestro cine con el fin de reforzar la relevancia de la escritura en su proceso creativo, la relectura de los clásicos en su concepción del humor y la ironía, así como la significación de una valiosa dramaturgia relegada, en buena medida, a circuitos de representación minoritarios. Ante la obra del director americano es posible hablar de nuevas reformulaciones discursivas caracterizadas por la recodificación de diferentes metalenguajes y elementos de la tradición, según señala Luis Veres en un reciente ensayo: “Todo ello responde a un nuevo modo de percepción fundamentado en la dispersión, en la concepción borrosa del conocimiento del mundo, de una percepción basada en el fragmentarismo de la imagen, en el rechazo de la realidad, en el *collage*, en el mosaico cultural que afecta tanto al conocimiento como a la reproducción de lo percibido” (Veres, 20015: 12).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, W. (1980). *Aspirina para dos*. Juan José de Arteche (ed.). Madrid: Ediciones MK.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2006). *La bombilla que flota*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2006). *No te bebas el agua*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Cuentos sin plumas*. Barcelona: Tusquets.

- AYUSO, R. (2016). “Woody Allen: un zombie en Cannes”. *El País*. En [https://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/10/actualidad/1462896174\\_118471.html](https://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/10/actualidad/1462896174_118471.html) [12/07/2017].
- BJÖRMAN, S. (1995). *Woody por Allen*. Barcelona: Plot.
- CANO, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2008). *Woody Allen, barcelonés accidental: solo detrás de la cámara*. Madrid: Encuentro.
- DELEYTO, C. (2009). *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- FITZGERALD, M. (2000). *The pocket essential Woody Allen*. Harpenden: Pocket Essentials.
- FRODOM, J. M. (2002). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA GARZÓN, J. I. (1980). “Tebeo expresionista”. *ABC*, 20 de agosto, 87.
- GIRGUS, S. B. (2002). *The films of Woody Allen*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- GRUESO, N. (2015). *El último genio*. Barcelona: Plaza & Janés.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (2002). *La ironía estética. Estética Romántica y Arte Moderno*. Salamanca: Universidad.
- HÖSLE, V. (2006). *Woody Allen. Filosofía del humor*. Barcelona: Tusquets.
- HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- LABORDA, Á. (1980). “Aspirina para dos, de Woody Allen: esta noche en el Marquina”. *ABC*, 6 de mayo, 70.
- \_\_\_\_ (1980). “Nicolás Dueñas, un Woody Allen a la española”. *ABC*, 8 de julio, 56.
- LAX, E. (2009). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Debolsillo.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1980). “Aspirina para dos, un buen Woody Allen sin Woody Allen”. *ABC*, 9 de mayo, 21.
- LUQUE, R. (2005). *En busca de Woody Allen: sexo, muerte y cultura en su cine*. Barcelona: Ocho y Medio.
- NICHOLS, M. P. (2000). *Reconstructing Woody: Art, Love and Life in the Films of Woody Allen*. Lanham MD; Oxford: Rowman & Littlefield.



- PÉREZ BOWIE, J. A. y PARDO GARCÍA, J. (eds.) (2015). *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión.
- RIVERA, J. A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Madrid: Espasa.
- SHOPENHAUER, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- VERES, L. (2015). *El espíritu de la metaficción. De Woody Allen a Roberto Bolaño*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Recibido el 4 de mayo de 2017.

Aceptado el 11 de julio de 2017.

