



This is the **published version** of the bachelor thesis:

Berbel López, Àngel; Roas, David, dir. Reflexiones existenciales a través del humor de Woody Allen. 2016. 59 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/166456>

under the terms of the license

Reflexiones existenciales a través del humor de Woody Allen



Autor: Àngel Berbel López

Tutor: David Roas Deus

UAB



Lengua y literatura españolas
2015/16

ÍNDICE

1. Introducción.....	p. 2
2. Los fines del humor	p. 3
3. Woody Allen, posmoderno.....	p. 8
4. El existencialismo y la búsqueda del sentido de la vida en Woody Allen	p. 11
5. Conclusiones.....	p. 24
6. Referencias bibliográficas	p. 27
7. Filmografía	p. 29

1. INTRODUCCIÓN

Allan Stewart Königsberg (Brooklyn, 1 de diciembre de 1935), más conocido por su nombre artístico, Woody Allen, es uno de los más grandes cómicos y cineastas de la historia y el ejemplo más claro de cómo el humor no sirve únicamente para entretenir, divertir o hacer olvidar las preocupaciones del ser humano, sino que desde éste también es posible reflexionar sobre los grandes temas que preocupan a la humanidad. En sus películas y relatos literarios siempre se han visto reflejadas de forma importante numerosas cuestiones filosóficas clásicas como el problema de la identidad, la ausencia de un concepto de realidad fáctica, la relación entre arte y realidad, la validez objetiva de la moral, etc. Asimismo, en su obra pueden apreciarse numerosos juegos intertextuales propios de la posmodernidad y numerosas referencias a filósofos como Nietzsche, Heidegger, Camus, Freud, escritores como Tolstói, Shakespeare o Dostoievski, cineastas como Bergman, Buster Keaton o Fellini, entre otros muchos. Pero si por algo se ha destacado la obra de Allen ha sido por la preocupación de éste por la muerte y por el sinsentido de la existencia humana. El objetivo del presente trabajo final de grado es analizar la postura de Woody Allen ante la muerte y sus reflexiones desde el humor acerca del sentido de la vida en sus películas y relatos humorísticos.

El trabajo ha sido dividido en cuatro partes. En la primera de ellas, *Los fines del humor*, se exponen algunas de las diferentes maneras de concebir el humor a lo largo de la historia, así como también se ha dedicado un pequeño capítulo, *La filosofía del humor alleniano*, en el que se señalan brevemente las características particulares del humor de Woody Allen. En la segunda, *Woody Allen, posmoderno*, se describen a grandes rasgos las características propias de la posmodernidad, señalando su presencia en la obra del cineasta y cómico de Brooklyn. En *El existencialismo y la búsqueda del sentido de la vida en Woody Allen*, como el propio título ya indica, se han analizado en profundidad las reflexiones existenciales y sus constantes preguntas sobre qué puede dar sentido a la vida que se observan en numerosas de sus obras. Para mostrar esa búsqueda existencial de Woody Allen se va a partir del ejemplo del viaje existencial que realiza Mickey Sachs, el personaje que interpreta Allen en *Hannah y sus hermanas* (1986). Para finalizar se ha dedicado un capítulo donde se recogen las conclusiones y las ideas más importantes.

2. LOS FINES DEL HUMOR

Si se hace un repaso a los filmes que han sido galardonados con el Oscar a la mejor película se observará que en los últimos 30 años únicamente tres comedias han conseguido la valiosa estatuilla: *Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia)* (2014), *The Artist* (2011) y *Shakespeare in Love* (1998). Para encontrar la siguiente hay que retrotraerse hasta 1977, año en el que una de las obras maestras de Woody Allen, *Annie Hall*, se alzó, contra todo pronóstico, con el galardón arrebátandoselo a la gran favorita: *Star Wars: Una nueva esperanza* de George Lucas. Sin embargo, en ese mismo período de tiempo, 19 películas dramáticas fueron obsequiadas con dicho galardón. Pero si se amplía el período a toda la historia de los Oscar, los datos son aún más esclarecedores pues se podrá observar que en las 88 ediciones de la gala son únicamente 8 películas de comedia las que han recibido el título de mejor película del año, por las 52 películas dramáticas que también se alzaron con dicho galardón.

Si bien lo anterior no deja de ser anecdótico, sí parece evidente que a lo largo de la historia lo cómico no ha gozado de la misma consideración que el género dramático y ha sido relegado al estatus de género menor, tanto por parte de la crítica especializada y del mundo académico como por la opinión generalizada del público. Y tal consideración no es específica del ámbito cinematográfico, sino que es extensible a la literatura, la música, la pintura, etc. Pareciera que desde el humor no se pudieran narrar extraordinarios relatos ni transmitir emociones o grandes reflexiones, y que únicamente es útil a la vida humana como necesaria distensión ante la ansiedad de las preocupaciones y los pesares de la vida, para que el hombre pueda relajarse y olvidar momentáneamente sus angustias. Es decir, únicamente se valora el humor por su dimensión lúdica. Existen autores, como Dostoievski o Maurras, que sintieron un rechazo violento al humor o a algunas de sus manifestaciones, pues lo juzgaron expresión de inmadurez, de indiferencia o de crueldad (Schoentjes, 2003) e, incluso, como señala Jan Bremmer (1999), en la antigua Grecia, el grupo de los pitagóricos fue el primer grupo conocido que rechazó la risa. Pitágoras fundó en Crotona, al sur de Italia, un movimiento basado en numerosos preceptos ascéticos y se sabe “que uno de esos preceptos ascéticos se refería a la risa: se decía que el maestro nunca había reído, como tampoco lo hicieron el tirano de Siracusa, el pitagórico Dionisio II o el filósofo del siglo IV, Aristoxeno” (Bremmer, 1999: 21).

Frente a estas visiones que lo rechazan o que lo consideran meramente una inocua y frívola diversión existen diversas concepciones que opinan que el humor es de suma importancia vital. Tal y como señalan Hidalgo Downing e Iglesias Recuero (2009), “autores románticos como Schlegel consideraron el humor como la única actitud posible para reflexionar desapasionadamente sobre el arte y sobre la vida, posición que continúa en autores finiseculares como Kierkegaard, para quien el humor era un imperativo intelectual” (Hidalgo Downing e Iglesias Recuero, 2009: 431).

Resulta imposible reírse de o con algo si tanto el hablante como, posteriormente, su interlocutor no consiguen poner distancia entre sí y el objeto del humor y es precisamente ese distanciamiento la causa de que algunos autores le hayan reconocido al humor su valor como procedimiento discursivo especialmente apropiado para la crítica pues se desvelan defectos o inconveniencias del objeto del humor. De este distanciamiento puede surgir la teoría de la superioridad, ya presentada por Platón (*Filebo*, 48e-50d), que señala que “al descubrir un vicio o una desgracia en el otro y reírnos de él sentimos un menosprecio burlón” (Llera, 1971). O en otras palabras, toda experiencia humorística surge del sentimiento de triunfo, de superioridad que experimenta el individuo cuando ve a otros con más defectos (deformidad, fealdad, estupidez, mala fortuna, etc.) de los que le afectan a él. Así pues, desde esta perspectiva se puede utilizar el humor como castigo, como correctivo eficaz de comportamientos y costumbres. Esta función del humor como castigo es ambivalente: por un lado, puede ser un humor conformista y reforzador del *statu quo* “ejercido por grupos o individuos con poder sobre otros menos influyentes para delimitar identidades, valores y acciones aceptables e inaceptables y censurar estas últimas” (Hidalgo Downing e Iglesias Recuero, 2009: 432), tal y como, por ejemplo, hacía Molière en sus obras en las que las mujeres eran cruelmente satirizadas y vilipendiadas en aquellos años en los que las mujeres comenzaban a luchar por la posesión de la cultura (Bernárdez Rodal, 2001: 19). Por otro lado, puede considerarse un humor subversivo y revolucionario, un arma para derribar, demoler y desbaratar los poderes establecidos, las normas sociales y las conductas de los grupos dominantes, de la misma manera que señaló Bajtín, en su célebre estudio sobre Rabelais, el carácter transgresor del carnaval medieval, del humor carnavalesco. Asimismo, bien es cierto que “la sátira, la parodia¹, la ironía y la conversión al absurdo son procedimientos que tradicionalmente se han empleado para

¹ En el sentido tradicional, no con el significado posmoderno al que se hace referencia en el capítulo 3.

sacar a la luz, con diferentes grados de explicitud, debilidades y contradicciones ocultas de las prácticas de poder” (Hidalgo Downing e Iglesias Recuero, 2009: 432-433).

Es bien conocida en la obra de Woody Allen la crítica contra los intelectuales académicos, hacia los que siente una gran hostilidad, y por eso muchos autores lo han llegado a comparar con Aristófanes e, incluso, Preussner (1988: 43) lo ha considerado su sucesor. Y no sólo por su crítica contra los intelectuales se lo ha comparado con el autor helénico. Hösle, en su libro *Woody Allen. Filosofía del humor* (2002), destaca que tanto Aristófanes como Allen son testigos de la disolución de una religión que durante siglos había sido el fundamento de su cultura: el politeísmo griego y el monoteísmo judeocristiano, y si Aristófanes se reía de los dioses, ahora es el cineasta neoyorquino quien se ríe de Dios. “En tiempos de inseguridad, la comedia puede compartir con los filósofos la tarea de poner en cuestión las convicciones fundamentales de su época” (Hösle, 2002: 117).

Pero el humor no se ha concebido únicamente con esa función crítica, sino que también se lo ha considerado como una forma de liberar tensiones e inhibiciones, de liberar un “material psíquico incompletamente reprimido, que es rechazado por la conciencia, pero al que no se ha despojado de toda capacidad de exteriorizarse” (Freud, 1966: 298). Sigmund Freud desarrolló la teoría de la descarga donde sostenía que mediante el humor (y su correlato fisiológico, la risa), el sujeto, que se había inhibido a la hora de satisfacer sus deseos sexuales o agresivos debido a la represión, tanto social como moral, podía evitar dicha censura. Para Freud, el humor está ligado al inconsciente y a la etapa infantil ya que éste devuelve al ser humano a dicha etapa en la que “no existían las represiones del pensamiento racional y el deber social” (Hidalgo Downing e Iglesias Recuero, 2009: 434), y en la que recuerda que “no necesitábamos del humor para sentirnos felices” (Freud, 1966: 242). Por ejemplo, como muy bien señala Hösle, reírse de la obesidad de alguien estaría mal visto por la sociedad pero esa tentación podría satisfacerse si el cómico la vincula a algo que esté en contraste con ella; “entonces el contraste desencadena el placer intelectual que nos permite reír, aunque un análisis sincero hallará que ese placer aumenta debido a la simultánea satisfacción del deseo primigenio y reprimido de reírse de la obesidad” (Hösle, 2002: 49). Y esta técnica la utiliza Woody Allen en *Stardust Memories* (1980; *Recuerdos*, en su traducción española) cuando viste a una chica de corta estatura, nada agraciada

físicamente, con manchas en el rostro y gorda con un vestido donde aparece escrita la palabra *sexy* con una excéntrica caligrafía.

La terminología que se maneja para el humor (víctima, blanco, objetivo) bien parece reforzar la concepción del humor como liberador de la agresividad, como arma, en este caso, verbal. Woody Allen, en su película *Stardust Memories* hace referencia a dicha concepción del humor y su terminología “violenta” en un diálogo que tiene su personaje, el cineasta Sandy Bates, con uno de sus admiradores:

JACK ABEL: La comedia es hostilidad, es ira. No hace falta que te dé ese discurso. ¿Qué dice el cómico cuando las bromas le salen bien? “Asesiné al público”, “los maté”, “gritaron”, “los desarmé”.

SANDY BATES: ¿Qué estás diciendo? ¿Dices que alguien como yo, Laurel y Hardy o Bob Hope estamos furiosos?

JACK ABEL: Estáis furiosos o sois homosexuales ocultos.

Asimismo, el humor permite a los hablantes tratar tabúes y emociones dolorosas, temas escabrosos o desagradables de forma más o menos socialmente aceptable. Uno de los rasgos más conocidos de Woody Allen es su obsesión por el sexo y Hösle señala que “el interés de Allen por el sexo, igual que el de Woody², es por una parte casi de naturaleza intelectual, en tanto que se basa esencialmente en la curiosidad y en la irrevocable decisión de superar las fuertes inhibiciones sexuales de Woody” (Hösle, 2002: 75).

La filosofía del humor alleniano

Como ya se ha señalado, Woody Allen utiliza el humor para criticar ciertos sectores de la sociedad, sobre todo a los intelectuales académicos, la religión, etc., pero su humor no está basado en la humillación del otro, sino todo lo contrario porque Allen se ríe de sí mismo para hacer reír a los demás, atenuando así el sentimiento de superioridad del cómico. El cómico neoyorquino ha creado un personaje que se mantiene de forma constante a través de todas sus películas y que se caracteriza por ser completamente urbano, con una atormentada relación con las mujeres y con su propia sexualidad, lo que lo convierte en un “fracasado” que desperta la simpatía del

² Vittorio Hösle distingue entre Allen, el hombre real, y Woody, el personaje cómico que interpreta el autor neoyorquino.

espectador pues éste llega a identificarse con aquél en muchas ocasiones pues comparte los mismos problemas y desilusiones.

Asimismo, una de las características esenciales de su humor, señala Vittorio Hösle, es la técnica de la deflación, “la repentina yuxtaposición de algo trivial a algo sublime (ya sea un concepto o una palabra rimbombante)” (Hösle, 2002: 55). En el artículo de Allen para el periódico *The New Yorker* titulado *Mi filosofía*, recogido en el libro *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura (Getting Even)* (1966), se encuentran unos aforismos al final del relato que ilustran perfectamente dicha técnica: “La nada eterna está muy bien si vas vestido para la ocasión” y “No sólo no hay Dios, sino que ¡intenta a ver si consigues un electricista en un fin de semana!” (Allen, 1974: 31). Decir de “la nada eterna”, un profundo concepto metafísico, que “está muy bien” ya manifiesta un defecto deflacionario, pero relacionarlo a su vez con la propia vestimenta o la moda ya hace explotar la gracia del chiste. “Hay una contradicción directa entre la nada y cualquier objeto concreto, pero como el vestirse tiene que ver con la vanidad personal, que debería aniquilar la idea de la Nada, la contradicción se hace aún más chirriante” (Hösle, 2002: 55). Es importante señalar que dicho aforismo no es contrario al concepto metafísico de la nada, sino a la industria intelectual. De forma análoga funciona el segundo aforismo, siendo éste no una crítica a las creencias religiosas, sino una sátira al enorme abismo que existe entre lo trascendente de la existencia y las banalidades de la vida, y a las personas para las que la no existencia de Dios es menos preocupante que el fastidio de no poder encontrar un electricista para el fin de semana.

Y ése es el aspecto central de la concepción del humor de Woody Allen y el que se tratará en profundidad en el capítulo 4 de este estudio: desde una perspectiva humorística, reflexionar y hacer reflexionar a los demás sobre la grandeza y miseria de la existencia. Para ilustrar tal idea, señalar el pasaje donde el personaje de Woody Allen en su película *Anything else* (2003), David Dobel, afirma que en algunos chistes “hay más lucidez que en la mayoría de los libros de filosofía”.

3. WOODY ALLEN, POSMODERNO

Woody Allen se ha distinguido entre los artistas de su generación como uno de los máximos representantes de la posmodernidad, un movimiento cultural o período muy difícil de definir y es por ello que existe una gran diversidad de teorías al respecto. Sin embargo, actualmente parece haber un consenso entre los críticos al entender la era posmoderna como un sistema de pensamiento y creación que cuestiona todos aquellos valores propios de la época de la Ilustración y que están articulados en las obras de los filósofos Immanuel Kant o René Descartes, entre otros: la razón, la ciencia y el progreso. Así pues, tal y como señala Terry Eagleton:

La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra estas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de las culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de identidades (Eagleton, 1997: 11).

Esta postura se manifiesta en algunas de las películas del autor neoyorquino, muy especialmente en las primeras de su extensa filmografía, como por ejemplo *Sleeper* (1973; *El dormilón*, en su traducción española), donde critica el ideal de progreso histórico, la ciencia y a los científicos. En dicho film, el personaje que interpreta Allen, Miles Monroe, afirma: “Yo no creo en la ciencia. La ciencia es un callejón intelectual sin salida. Los científicos son tipos que despanzurran ranas y disfrutan de becas”.

La posmodernidad también se caracteriza por la no distinción entre las llamadas *high culture* (fenómenos culturales académicamente y oficialmente reconocidos como tales) y *low culture* (contraculturas, literatura de géneros populares como las novelas de ciencia ficción, de corazón, los *westerns*, etc.) (Markus, 2011: 21), o la reflexividad, la incesante formulación de preguntas por parte del individuo sobre determinados temas sin llegar a una conclusión ni verdad auténtica. Por ejemplo, en la obra de Jacques Derrida las ideas se matizan unas a otras. Como señala Ramón Luque (2005), la célebre *deconstrucción* de Derrida “parece hacer referencia a cierto tipo de lectura que apunta a la descentralización, es decir, a desenmascarar la naturaleza de todo centro, entendiendo por este último una Verdad inamovible, una Esencia, Dios...” (Luque, 2005: 38). Esto

misimo se puede observar en la extensa filmografía de Woody Allen, pues en sus películas no alcanza nunca una verdad auténtica, la búsqueda nunca concluye y es por eso que muchos de los temas se repiten a lo largo de todas sus películas y sus relatos (el sentido de la vida, la muerte, la tragedia de la existencia, etc.), a veces con finales más esperanzadores que otros pero sin llegar, como se ha señalado antes, a una verdad o conclusión auténtica.

Asimismo, otra de las características de la estética posmoderna es la inclusión en su estructura de los discursos ya existentes, que hacen interactuar con las creaciones actuales así como también reelaborarlos. A dicha inclusión se la ha denominado parodia, aunque hay algunos autores que han hablado, como Jameson, de *pastiche*, otros de cita o estilización, entre otras. Para un gran número de analistas, la parodia es la figura expresiva central para la articulación de obras artísticas de la era posmoderna. Es de gran importancia señalar aquí que no debe entenderse la parodia como la gran mayoría de diccionarios la define y como casi la totalidad del mundo la concibe, que es como la imitación burlesca de una obra. Actualmente, los investigadores prescinden del talante cómico como el factor principal de la formación y definición de las obras paródicas, al igual que hicieran Iuri Tynianov o Mijaíl Bajtín, quien afirmó que la actitud del parodista hacia el texto parodiado puede articularse de varias maneras, desde la ridiculización hasta la veneración (Markus, 2011: 14), y se centran en la estructura paródica: la parodia siempre surge a base de, como mínimo, dos autorías, la del texto parodiado y la que crea el texto parodiante. Así pues, “esta forma expresiva siempre es intertextual, ya que introduce un texto externo en su propia estructura. La parodia también es heterogénea y facilita el cruce de estilos: el texto parodiado puede provenir de cualquier época o género y el texto que parodia las puede elaborar en una variedad de maneras” (Markus, 2011: 41). Además, no sucede que actualmente se haya concebido de manera distinta a la tradicional, sino que la etimología de la palabra *parodia* tampoco apunta exclusivamente a sus connotaciones cómicas. Tal y como afirma Sasa Markus en su libro *La parodia en el cine posmoderno* (2011):

El término *parodia* está compuesto del adjetivo *para*, cuyas interpretaciones son ambiguas y el nombre *ode*, que claramente denomina la canción. El significado de *para* se puede interpretar como *en contra*, *en oposición*, de ahí que la parodia deviene en *contra canto*, o canción compuesta en oposición a otra. No obstante, el mismo adjetivo *para* también forma parte de la palabra *parodos*, anterior al término *parodia*, que designa el *cantante que imita o cantar*

en imitación. En este contexto, el significado del prefijo es de *el que está al lado, semejante, parecido, ligeramente distinto, imitador, reemplazante* y la parodia deviene la canción que se cante al lado, ya sea semejante o reemplazante de la original (Markus, 2011: 44).

Como bien señala David Roas (2009), el relato *El séptimo sello*, publicado originariamente en el *The New Yorker* y recogido en el libro *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura* (*Getting even* en su título original) ilustra lo señalado anteriormente pues dicho texto es la parodia de la película de idéntico título del cineasta sueco Ingmar Bergman.

“En el texto de Woody [...] la Muerte visita al protagonista, pero lejos de su esperada dimensión ominosa, resulta ser un tipo patético: entra torpemente por la ventana, viene sin resuello por el cansancio y por el miedo que ha pasado [...] Una evidente humanización de la Muerte que, al mismo tiempo, hace posible burlarse de ella. Todo lo contrario, evidentemente, que en la película de Bergman. Como es de esperar, el protagonista y la Muerte se enfrentan, pero no en una partida de ajedrez [...] sino en una más prosaica partida de cartas, que termina con la victoria del humano, quien no sólo gana un día más de vida, sino que despluma a la Muerte (aunque ésta se niega a pagar porque necesita el dinero para la gasolina y el peaje de regreso al más allá). Para acabar ese retrato bufonesco, cuando la Muerte sale del apartamento, tropieza y cae rodando por las escaleras (Roas, 2009: 88-89).

En su película *Love & Death* (1975), traducida en España como *La última noche de Boris Grushenko*, por ejemplo, también se observa una gran capacidad intertextual pues ya únicamente el título recuerda a *Guerra y paz* (1869) de Léon Tolstói, y Ellen Chances indica que a la hora de realizar la película Woody Allen tuvo muy en cuenta el filme de Sergei Bondarchuk, basado también en la novela del escritor ruso (Chances, 1992: 67). Pero no únicamente parodia la gran obra de Tolstói, sino las novelas de los grandes representantes de la literatura rusa del siglo XIX: Dostoevski, Turgenev, Chéjov, etc. Ramón Luque afirma que “parodiar la literatura rusa era la mejor forma que tenía Woody Allen en aquella época –mediados de los setenta- de abordar a su modo las grandes cuestiones existenciales” (Luque, 2005: 193).

4. EL EXISTENCIALISMO Y LA BÚSQUEDA DEL SENTIDO DE LA VIDA EN WOODY ALLEN

La crítica coincide en destacar el profundo significado de las reflexiones acerca de cuestiones existenciales como el sentido de la vida y la muerte en un gran número de relatos y películas de la extensa filmografía de Woody Allen. Sin embargo, a pesar de que en sus primeras obras ya se pueden encontrar ciertas ambiciones intelectuales como la desacralización y el ataque a la religión, la cultura, la política o la ciencia, éstas tenían como principal objetivo buscar únicamente la risa del espectador, sirviéndose de una sucesión de *gags*. Tal y como señala Douglas Brode “muchas reseñas apuntaron que Woody trabajaba con el estilo de una escopeta de caza, cargando su arma con *gags*, en lugar de perdigones, y disparándolos a la audiencia con la esperanza de que un número suficiente de ellos hicieran blanco” (Brode, 1985: 74). Y no estaban muy desencaminados porque el propio cineasta neoyorquino confesaba que sus primeros trabajos no tenían otro fin que el del ser “una comedia cómica... por entonces mi idea de la comedia se limitaba a esto: un *gag*, un *gag*, un *gag*, un *gag*... Si los *gags* eran buenos, también lo era la película, en caso contrario, la calificación de la película es mala” (Frodon, 2000: 47).

No obstante, con el paso del tiempo esas ambiciones intelectuales fueron cobrando protagonismo en sus filmes, y ya no únicamente pretendían hacer reír al espectador, sino que las obras eran ejercicios de reflexión acerca de los grandes temas de la vida. Esto va a tener su punto de inflexión en la película en cuyo título se reflejan las que son y serán siempre dos de las grandes preocupaciones de Woody Allen: *Love and Death*. Brode afirma que “este filme representa una fuerte tensión entre Woody, el hábil artista popular, y Allen, el intelectual existencialista para minorías que saldrá a la luz estrepitosamente en *Interiores*” (Brode, 1985, 135). Y es que Woody Allen siempre se ha mostrado interesado en la condición existencial del ser humano, llegando a afirmar en diferentes comparecencias públicas que “como todo ser humano, me quedo perplejo ante los grandes problemas de nuestro tiempo y, cuando exploro en ellos, finalmente encuentro la fragilidad de la condición humana ante el vacío de la existencia” (Mora, 2002: 38). Por eso, en sus películas siempre se encuentra un personaje que no deja de preguntarse por su existencia y por el sentido de ésta, y que siempre está en constante tensión con el mundo en el que vive. Este personaje es el *alter ego* de Woody Allen (esté interpretado por él o por otro actor) y aunque pudiera parecer siempre el mismo,

esto no es exactamente así porque algunos matices de la personalidad del cineasta resaltan más en algunas creaciones que en otras. Por ejemplo, en una de las escenas finales de la película *Manhattan* (1979), Isaac Davis (Woody Allen) afirma que el ser humano crea constantemente problemas neuróticos innecesarios para no enfrentarse a los problemas auténticos como las preguntas sobre el ser y la existencia. En Woody Allen se pueden observar referencias al filósofo alemán Martin Heidegger, quien afirma en su libro *Ser y tiempo* (1927) que lo distintivo de la existencia humana es su *Dasein* (existencia). Según Heidegger, el hombre es el ser al cual le preocupa su ser; el hombre se angustia por el ser, por su ser. Un ser desgarrado, que siente la presencia de la nada, la inminencia de la muerte. Se siente el hombre que es un ser para la muerte, porque sabe que va a morir (Ruiz, 2013: 234-235). El gran acierto de Allen, señala David Roas, “es enfrentarse a [el sentimiento trágico de la vida, la muerte vista siempre como una condena inevitable y universal, el más allá] desde el humor, la ironía o la parodia, que le permite comunicar el absurdo de la vida (y de la muerte) evitando toda tentación de solemnidad” (Roas, 2003: 54). Woody Allen es consciente de esto pues en *Sombras y niebla* (1992), el estudiante nihilista interpretado por John Cusack, felicita al atribulado Kleinman (interpretado por Allen) por su sentido del humor frente a la muerte: “Muy astuto. Bromear sin parar hasta que llegue el momento de la muerte”.

Love and Death podría definirse como un “filme puente” entre sus primeros trabajos y los posteriores, mucho más filosóficos y no centrados únicamente en entretener y simplemente hacer reír. A pesar de que en el filme, como bien señala Brode, conviven Woody y Allen, el cineasta de Brooklyn se mostró decepcionado y molesto por lo divertida que resultó ser la película para el público y manifestó que “la gente no se da cuenta de lo serio que es este filme debido a su tono humorístico” (Brode, 1985: 135). Parece coincidir aquí Allen con la idea de Arthur Schopenhauer manifestada en su libro *El mundo como voluntad y representación* (1818) de que el humor es la seriedad oculta detrás de la broma.

Esta obra muestra de forma muy clara las ambiciones intelectuales y filosóficas de Woody Allen. Como se ha señalado en el capítulo 3, Allen utilizó la literatura rusa como la mejor forma, en un primer momento, de abordar las cuestiones existenciales y fue un libro que tenía por casa sobre la historia de Rusia lo que le llevó a pensar que podría ser una buena idea escribir una comedia basada en un juego paródico con *Guerra y Paz*. Allen interpreta a un personaje que recuerda a los de Bob Hope dentro del

contexto de una obra épica de Tolstói con tintes existencialistas al estilo de Dostoievski. Se trata, pues, de un filme paródico del existencialismo y de la literatura rusa del siglo XIX.

Dicho filme es uno de los que contienen más referencias existenciales y esto puede apreciarse desde el principio pues la película se inicia con el desamparo ante la vida y las reflexiones existenciales de Boris Dimitrovich Grushenko, personaje interpretado por Allen, que espera su ejecución:

Cómo me metí en este trance nunca lo sabré. Es realmente increíble... Seré ejecutado por un crimen que jamás cometí. Claro que... ¿no va toda la humanidad en el mismo bote? ¿No se ejecuta al final a toda la humanidad por un crimen que nunca cometió? La diferencia es que todos los hombres finalmente mueren pero yo moriré mañana a las 6 de la mañana. Iba a ser a las 5, pero tengo un abogado listo: consiguió indulgencia.

Aquí se puede ver reflejado lo que se señalaba en el capítulo 2: la técnica de la deflación, una de las principales armas humorísticas de Woody Allen, donde el efecto humorístico se produce tras la repentina yuxtaposición de algo trivial a algo sublime. Como sostiene David Roas “el humor, como principio distanciador, elimina la solemnidad en el tratamiento de tan trascendentales asuntos, amortiguando el inevitable nivel de angustia, pero no resta valor ni hondura a las consideraciones expuestas por Allen. La parodia divierte, pero sin disfrazar o negar la evidencia” (Roas, 2003: 56).

El filme gira sobre la constante reflexión acerca de la muerte y el sentido de la existencia humana, a la que él no le encuentra ninguno:

BORIS: La nada. La no existencia. ¡El negro vacío!

SONIA: ¿Qué dijiste?

BORIS: Nada, sólo estaba planeando mi futuro.

Ramón Luque afirma que “estamos ante un existencialista que basa su filosofía en la negación, pero esa negación, se transforma muchas veces en desmitificación” (Luque, 2005: 32). Esa búsqueda por encontrar un sentido a la vida le lleva también a cuestionar la existencia de Dios: “¿Y si no hay ningún Dios? ¿Y si sólo somos un atajo

de gente absurda que va por ahí sin cuenta ni razón?”. A lo que Sonia, su amada, le contesta: “Pero si no hubiera nada, la vida no tendría sentido, ¿para qué seguir viviendo? ¿Por qué no suicidarse?”. La idea del suicidio no aparece únicamente en dicha película, sino que es una cuestión recurrente en la filmografía de Woody Allen, y que se relaciona con *El mito de Sísifo* (1942), de Albert Camus. En él, Camus discute la cuestión del suicidio y el valor de la vida presentando el mito de Sísifo como metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre, planteando así la filosofía del absurdo, que mantiene que la existencia humana es insignificante, sin más valor que el que el ser humano ha creado. Y ante este mundo tan fútil, carente de sentido, Camus cuestiona qué alternativa hay al suicidio. La película también está llena de referencias a *El séptimo sello* (1957) de Bergman, su director predilecto, porque “tanto Antonius Block como Boris buscan signos que demuestren la existencia de Dios (Boris aduce como ejemplo un matorral ardiendo... o que el tío Sacha pague la cuenta en un restaurante), ambos se enfrentan a la muerte y se encuentran con la muerte personificada, finalmente ambos filmes terminan con una Danza de la Muerte en el marco de la cual los héroes desaparecen de la vista” (Hösle, 2002: 72).

Su siguiente film fue la oscarizada *Annie Hall* (1977), una comedia que reflexiona sobre las relaciones de pareja pero en la que no dejan de aparecer cuestiones existenciales y se sigue mostrando la vida como un sinsentido hasta llegar a convertirse en una dicotomía entre lo horrible y lo miserable, tal y como le dice Alvy Singer (el personaje que se suele identificar como su más cercano *alter ego*, quizá junto a Sandy Bates o Mickey Sachs) a Annie Hall:

Yo creo que la vida está dividida en lo horrible y lo miserable. En esas dos categorías. Y lo horrible son los enfermos incurables, los ciegos, los lisiados... No sé cómo pueden soportar la vida, me parece asombroso. Y los miserables somos todos los demás. Así que, al pasar por la vida, deberíamos dar gracias por ser miserables. Por tener la suerte de ser miserables.

En una escena del filme se muestra a un Alvy Singer niño ya deprimido y preocupado por el sinsentido de la vida, con actitudes nihilistas: “El universo se expande. El universo lo es todo. Si se está expandiendo, un día se romperá y eso será el fin de todo”. Luque señala que Allen ratifica el planteamiento pascaliano de que el

universo carece de sentido tal y como lo describe la física moderna y, por tanto, el hombre no únicamente está solo, sino que lo está en un mundo sin sentido (Luque, 2005: 128). Dicha reflexión ya había aparecido de forma parecida años antes en *Play it again, Sam* (1972; *Sueños de un seductor* en su traducción española), una película que no está dirigida por Woody Allen pero sí puede considerarse su autor ya que está escrita por él, basada en una obra de teatro suya, e interpreta al protagonista principal. Allan Felix (Allen) ha sido abandonado por su mujer y ha ido al museo junto a su amiga Linda con la excusa de conocer mujeres. Una vez en la exposición, se acerca a una chica a la que no conoce tratando de entablar conversación y, sin dirigirle la mirada, le pregunta por lo que le sugiere el cuadro de Jackson Pollock que ambos están contemplando:

MUJER (*lacónicamente indiferente*): Ratifica la absoluta negatividad del universo, el odioso vacío solitario de la existencia: la nada, el predicamento del hombre, dedicado a vivir en una desierta eternidad sin Dios, como una diminuta llamita que relampaguea en un inmenso vacío, donde solo hay desperdicio, horror y degradación, formando una inútil camisa de fuerza, que aprisiona un cosmos absurdo.

ALLAN (*indiferente, sin apartar la vista del cuadro*): ¿Qué hace el sábado por la noche?

MUJER (*lacónicamente indiferente*): Me voy a suicidar.

ALLAN (*indiferente, sin apartar la vista del cuadro*): Pues el viernes por la noche. (*La chica lo mira de arriba abajo con desprecio y se va.*)

Esta concepción es un motivo recurrente en el cine de Woody Allen y se puede observar también, por ejemplo, en *Stardust Memories* (1980): “¿Alguien leyó en la portada del *Times* que la materia se desintegra? ¿Soy el único que lo vio? El universo gradualmente se está desintegrando. No quedará nada. No estoy hablando de mis estúpidas películas, al final no quedará ni Beethoven ni Shakespeare ni...”. Ésta es junto a *Love and Death* y *Hannah y sus hermanas*, una película en la que se puede observar la reflexividad de Woody Allen, además de ser una obra paródica del filme de Federico Fellini *Otto e mezzo* (1963), donde, una vez más, Allen parece interpretarse a sí mismo, a pesar de haberlo negado en infinitud de ocasiones: un director de cine cansado de hacer películas cómicas y muy preocupado por cuestiones existenciales. Ya en el comienzo del filme se observa cómo la senda iniciada en *Love and Death*, ese cuestionamiento por el sentido de la vida, esa visión nihilista de la existencia, continúa

pues a través de la película de Sandy Bates, el personaje encarnado por Allen, se muestran sus preocupaciones. Como se decía, nada más empezar la obra muestra, en absoluto silencio a excepción del sonido de las agujas de un reloj que marcan el inexorable pasar del tiempo, a Sandy en el interior del vagón de un tren triste y lúgubre, rebosante de fealdad, vejez y amargura, frente a otro alegre y festivo, donde la felicidad, la juventud y la belleza parecen imperar en todos los pasajeros, de los que sobresale especialmente el personaje de Sharon Stone, que parece encarnar en su figura todo ello. Tal y como señala Luis Ángel Ruiz, “se trata de una magnífica secuencia sin palabras de un intenso dramatismo y simbología, con una maleta en la redecilla el equipaje de la que, en un determinado momento, con el tren ya en marcha desde hace un tiempo, empieza a salir arena como reflejo del rápido paso del tiempo en nuestro viaje en el tren de la vida” (Ruiz, 2013: 226). El absurdo nihilista-existencial de la vida lo marca el hecho de que ambos trenes terminan en un vertedero sobrevolado por cientos de gaviotas que simboliza la triste y desagradable muerte como destino final de toda la humanidad. Sandy/Woody señala que da igual en qué tren se viaje, la muerte es lo único seguro para todos, lo que despoja a la vida de sentido.

Y no únicamente en sus películas se encuentra dicha concepción trágica de la existencia humana. En su relato “Los condenados”, recogido en el libro *Side Effects* (1980; *Perfiles* en su traducción española), se encuentra un planteamiento muy parecido al de *Love and Death*, pues se centra en las reflexiones sobre la muerte de Cloquet instantes antes de ser ejecutado:

La vida carece de sentido. Nada es perdurable. Hasta las obras del gran Shakespeare desaparecerán cuando el universo estalle en llamas... No es una perspectiva tan terrible, claro, de cara a una pieza como *Tito Andrónico*, pero ¿y qué pasa con las demás? ¡Luego se extrañarán de que ciertas personas se suiciden! ¿Por qué no terminar con todo ese absurdo? ¿Por qué pasar por esa necia charada a la que llaman vida? ¿Por qué? Pero en algún rincón dentro de nosotros una voz dice “Vive”. Desde alguna oculta región, siempre escuchamos la orden: “¡Tienes que vivir!”. Cloquet reconoció la voz: era la de su agente de seguros. Es lógico, pensó: Fishbein no quiere pagar la póliza (Allen, 1980: 22-23).

Y es que Woody Allen, a pesar de mostrar el carácter trágico de la vida, ese sinsentido que es vivir, tiene pánico a la muerte y, por tanto, el suicidio no es ninguna solución válida. En la charla que mantienen Jack, el estudiante, y Kleinman en *Sombras*

y niebla, el primero confronta el instinto con la razón, y a pesar de que esta última conduce a la depresión y al suicidio “si creyera que no hay nada más que esto, me mataría”, afirma que “la sangre dice vive, vive”. David Roas ha definido, con gran acierto, a Woody Allen como un “pesimista vitalista” (Roas, 2003: 53) y el más claro ejemplo de ello son las palabras con las que da comienzo *Annie Hall*: “Dos ancianas están en una estación de montaña y una dice: «La comida de este sitio es horrorosa». Y la otra responde: «Sí, ¿verdad? Y además las raciones son pequeñísimas»... Ése es, en esencia, mi concepto de la vida. Llena de soledad y tristeza, de sufrimiento y desgracia, y encima se acaba enseguida”.

Woody Allen, partiendo de esta concepción pesimista pero vitalista, a pesar de la aparente contradicción, trata de encontrar a lo largo de toda su obra (tanto la cinematográfica como la literaria) un sentido a la vida por el que merezca la pena vivirla, a pesar de que no parece una tarea nada sencilla y que le preocupa ya desde su niñez, como señala en su película *Zelig* (1983): “Tengo doce años. Entro en una sinagoga. Le pregunto al rabino cuál es el sentido de la vida. Me lo explica, pero lo hace en hebreo. Propone cobrarme seiscientos dólares por clases de hebreo”.

Si hay un personaje que mejor parece encarnar esa angustia existencial ante la concepción trágica de la vida y ese proceso por buscar una razón que dé sentido a la existencia por parte de Woody Allen, ése es Mickey Sachs, el personaje que él mismo interpreta en *Hannah y sus hermanas*. El personaje de Mickey se enfrenta al tema de la muerte tras el supuesto síntoma de un cáncer que finalmente resulta ser una falsa alarma. El hecho de creer que puede padecer cáncer lo lleva a entrar en una crisis depresiva que le hace comprar un rifle con la intención de suicidarse: “Si me llegan a decir que tenía un tumor, me hubiese suicidado. Lo único que, quizá, me habría detenido, y digo quizá, era el mal rato que les iba a hacer pasar a mis padres. Hubiera tenido que matarles a ellos primero, y luego a mis tíos... ¡Imagínate! Hubiera sido una carnicería”. Pero el hecho de confirmarse que no tiene cáncer no tranquiliza en modo alguno a Mickey, sino todo lo contrario: le lleva a una crisis que le hace cambiar su percepción sobre la existencia, volviéndose más consciente sobre sí mismo. El personaje interpretado por Woody Allen, angustiado por lo incierto e imprevisible de la vida y aterrorizado al comprobar que la única certeza de la vida es que la muerte es inevitable, abandona su trabajo para embarcarse en un viaje que le lleve a encontrar una respuesta que dé sentido a la vida. El camino que va a recorrer este personaje en la

búsqueda del sentido de la vida es el que se va a utilizar aquí para ejemplificar esa misma búsqueda por parte del cineasta de Brooklyn a lo largo de toda su obra.

La historia de Mickey recuerda al relato de León Tolstói, *La muerte de Iván Illich* (1886), donde el autor ruso cuenta cómo cambia la percepción de la existencia por parte del magistrado Illich, un hombre que se supone que lo ha conseguido todo en la vida, al enfermar a raíz de un accidente doméstico. A cada día que pasa la enfermedad se va agravando y cuanto más se concentra Illich en su mal, más consciente se vuelve de sí mismo. Señala Moreno Claros que “frente a la inminencia de la muerte, Iván Illich alcanzará el pensamiento supremo de que acaso su vida no fue como debió ser” (Moreno Claros, 2002: 211). También parece recordar al filme del director japonés Akira Kurosawa, *Vivir* (1952), en el que un funcionario del Ayuntamiento de Tokio empieza a recapacitar sobre el sentido de su vida al descubrir que padece una enfermedad terminal. Todos ellos parecen prestarse a interpretaciones heideggerianas pues “la muerte, como colofón de la vida, ofrecería al *Dasein* la posibilidad de ser al situarlo frente a sí mismo en el instante donde caen todos los velos de la existencia pues el Yo se enfrenta desnudo ante su propia imagen” (Luque, 2005: 134).

Hannah y sus hermanas está dividida en diferentes capítulos y el que se refiere al inicio del viaje espiritual que emprende Mickey en busca de algo por lo que valga la pena vivir lleva por título una cita de Tolstói: “El único conocimiento absoluto del hombre es que la vida no tiene sentido”. Ante esa angustia existencial que siente, Mickey recurre a los grandes pensadores de la historia y se da cuenta de que “todos esos grandes genios han escrito millones de libros sobre todos los temas inimaginables, y a fin de cuentas ninguno de ellos sabe más de los grandes problemas de la vida que yo”. El personaje que suele interpretar casi siempre Woody Allen en sus películas es el de un hombre inteligente que no deja de hacerse preguntas, pero esa actitud parece no conducirle a la felicidad sino más bien todo lo contrario. Allen parece compartir la idea de Foucault de que parece que el conocimiento no lleva a la felicidad, como decía Sócrates, sino al sufrimiento y fragmentación del sujeto. Allen también critica la pretensión de que la razón pueda guiar e interpretar todos los acontecimientos de la vida. El cineasta norteamericano pone en duda no sólo a los pensadores sino también el valor del conocimiento (Luque, 2005: 45-46). Ilustra esta idea una escena de la película *Manhattan*, cuando Isaac (Allen) y Mary mantienen la siguiente conversación:

MARY: (*Suspira*) Hechos. Sí, tengo un millón de hechos al alcance de los dedos.

ISAAC: Así es. Y no significan nada, ¿verdad? Porque nada digno de conocerse puede comprenderse sólo con la mente... ¿sabes? To-to-todo cuanto realmente tiene valor ha de penetrar en ti por una abertura diferente... y perdona esta imagen tan poco afortunada.

MARY: No estoy de acuerdo en absoluto. Mira, ¿dónde estaríamos sin el pensamiento racional? Dime.

ISAAC: No, no, tú... confías demasiado en el cerebro. Es un... el-el cerebro es el órgano más sobrevalorado, creo yo.

Para Allen, el conocimiento no implica la felicidad y no confía únicamente en la razón para solucionar problemas. Otro ejemplo de ello es una escena de *Annie Hall*, en la que Alvy interroga a una pareja que pasea por la calle:

ALVY: Parecen ustedes una pareja feliz. ¿Lo son?

MUJER: Sí.

ALVY: Sí. ¿Y cómo se lo explica usted?

MUJER: Oh, soy muy superficial y vacía, no tengo ideas ni nada interesante que decir.

HOMBRE: Y yo exactamente igual.

A pesar de que se muestra la falta de conocimientos como la causa de la felicidad en dicha pareja, se muestra a ambos como seres absolutamente ridículos. De igual forma aparece esta idea en *Love and Death* cuando Sonia afirma que la única persona feliz que conoce es Berdykov, el tonto del pueblo, a lo que Boris contesta: “Es fácil ser feliz si tu única inquietud es cuánta saliva babeas”. Allen señala que el conocimiento no es lo que da sentido a la vida pues no implica la felicidad, aunque prefiere saber a no tener ideas o ser superficial.

Tras no encontrar en el conocimiento lo que da sentido a la vida, la angustia existencial lleva a Mickey a buscar a Dios en el capítulo de la película titulado “El gran salto”. El título y la secuencia son una parodia de las posturas existencialistas de Søren Kierkegaard pues Mickey, que hasta la falsa alarma de su cáncer se encontraba en la fase estética, siente un gran vacío existencial y opta por dar, como señaló el filósofo

danés, un salto de fe a una fase superior, que para el filósofo danés, es la fase religiosa. El personaje que interpreta Woody Allen tiene la gran necesidad de realizar una búsqueda religioso-existencial que llene el gran vacío existencial que siente al ser consciente de que toda la humanidad está abocada a la muerte. Para poder dar ese gran salto de fe se necesita compromiso, y ese compromiso, a pesar de no creer en Dios, le lleva a ofrecerse, en su encuentro con un sacerdote, a colaborar dentro de la organización de la iglesia, concebida por Mickey como una religión sólida porque está muy bien estructurada: “Pintaré huevos de Pascua si es necesario. Necesito pruebas. Necesito que me lo demuestren. ¿Sabe? Si no puedo creer en Dios, entonces no creo que merezca la pena vivir”. Esta misma idea ya se veía en *Love and Death* cuando Boris, angustiado por la muerte dice que necesita creer en Dios y que éste le dé pruebas de su existencia pues sin ella la vida no tiene sentido: “Si Dios me diera alguna señal… Si sólo me hablara una vez… Lo que fuera. ¡Una oración, dos palabras! Si sólo tosiera…”.

Tras su entrevista con el sacerdote, éste le carga con una gran pila de libros para ayudarle en la instrucción de su nueva fe y, como señala Luis Ángel Ruiz, en esa pesada columna de libros “podemos apreciar una parodia del compromiso religioso kierkegaardiano que nos lleve a encontrar a Dios; parodia presentada a través de una crítica e irónica metáfora visual de la religión vista como una pesada carga, como un arduo y pesado camino para encontrar el sentido de la vida y llenar el vacío existencial” (Ruiz, 2013: 208). Tras esto, se muestra a Mickey contemplando con escepticismo e incredulidad un cuadro grotesco de Cristo crucificado en tres dimensiones que abre y cierra los ojos según el punto desde donde se mire, y que más tarde regresa a casa con una bolsa de la compra de la que saca lacónicamente un crucifijo, una Biblia, un cuadro de la Virgen, pan de molde y un tarro de mayonesa Hellmann’s. Los dos últimos artículos desacralizan a los artículos religiosos y, de esta manera, Woody Allen presenta la religión como un artículo más de consumo, totalmente banalizado y frivolizado. A través de la ironía y la parodia, se critica cómo la comprometida fase vital religiosa de la que habla Kierkegaard se ha confundido, en plena búsqueda existencial, con la fase estética, convirtiéndose más en estética que otra cosa y donde se juega con los sentimientos más profundos, serios y trascendentales del ser humano (Ruiz, 2013: 210).

Meses después, tras admitir que trató de convertirse al catolicismo y que no funcionó pues, a pesar de haber estudiado e intentarlo, para él el catolicismo es “muere ahora y paga más adelante”, plantea unirse a la secta de los Hare Krishna seducido por

la idea de la reencarnación. Pero dicha secta tampoco le convence: “¿Vas a raparte la cabeza y vestirte con esa túnica y bailar por los aeropuertos?”. Mickey intenta creer en Dios pero no lo consigue.

La creencia en la existencia de un universo en el que no hay Dios le suma en una profunda depresión que le lleva, nuevamente, a la idea de cometer suicidio. Con el rifle ya apuntando a su cabeza se repite que no merece la pena vivir en el mundo si no existe Dios pero duda, pensando que quizás sí existe. En esos instantes, debido al sudor producido por la tensión del momento el rifle se le resbala de la frente y se le dispara. Tras haber estado tan cerca del suicidio y ante el alboroto que han producido los disparos en sus vecinos, Mickey decide salir de casa para que le dé aire fresco y despejarse la mente. Y mientras camina sin pensar por las calles de su adorada Nueva York, decide entrar en un cine únicamente para poder “pensar y ser lógico y volver a poner el mundo en una perspectiva racional”, en el que casualmente se proyecta *Sopa de ganso* (1933) de los hermanos Marx, una de sus películas favoritas. La imagen de Groucho, Harpo, Chico y Zeppo bailando y cantando, tan vitales y desquiciados, al final del filme le ayuda a entender lo absurdo de la vida y aceptarlo:

Fíjate en todos esos ahí en la pantalla, son muy graciosos. Y si lo peor es verdad, ¿qué importa? Y si no existe Dios y sólo vives una vez y se acabó, ¿qué importa? Vamos, ¿no quieres pasar por esta experiencia? Qué diablos, no todo es una porquería. Y empecé a pensar que debía dejar de arruinarle la vida buscando respuestas que nunca conseguiré y disfrutar mientras durara. Y... bueno..., después de todo, ¿quién sabe? Quiero decir, vamos, quizás exista algo. Nadie lo sabe con certeza. Ya sé, ya sé que la palabra *quizás* es una percha muy débil para colgar de ella tu vida entera, pero es lo mejor que tenemos... Y, entonces, me puse cómodo en la butaca y empecé a divertirme de veras.

Un mensaje muy parecido se encuentra en el discurso final de Boris en *Love and Death*:

La cuestión es: ¿he aprendido yo algo de la vida? Tan sólo que los seres humanos están divididos en mente y cuerpo. La mente se ocupa de todas las aspiraciones nobles, como la poesía y la filosofía, pero el cuerpo es el único que se divierte. Lo importante es no ser un amargado. Si resulta que sí hay Dios, yo no creo que sea malvado. Lo peor que se puede decir de él es que su rendimiento deja mucho que desear. Después de todo, hay cosas en la vida peores que la muerte. Si han pasado una noche con un vendedor de seguros, saben exactamente a qué me

refiero El quid de la cuestión, creo, está en no pensar en la muerte como un fin, sino en ver a la muerte como el modo más efectivo de reducir gastos.

Como puede observarse, Woody Allen lanza un mensaje vitalista ante la perspectiva de un mundo sin sentido en el que el destino de todo ser humano es la muerte, una muerte que quizá no es tan mala y que se afronta con cierta desdramatización en este último filme, pues Boris se va con la Muerte, bailando y con una sonrisa en los labios, feliz y libre de aprensiones, en una clara parodia de *El séptimo sello*. Ante la existencia o no de Dios, Woody parece no decidirse y se le podría definir, como señala Luque, como un “moralista agnóstico y ambiguo ante la existencia de Dios” (Luque, 2005: 141). Como ya se señaló en el capítulo 3, el cómico de Brooklyn no alcanza una verdad o conclusión auténtica, pero afirma que no debe uno atormentarse por el sentido de la existencia y por la muerte, sino que lo mejor que se puede hacer es reír y disfrutar de las experiencias buenas que brinda la vida porque tal y como se dice en *Deconstructing Harry* (1997; *Desmontando a Harry*, en su traducción española): “Estar vivo es ser feliz”. ¿Pero cuáles son esas experiencias? Al final de *Manhattan*, Isaac Davies empieza a nombrar todas aquellas cosas por las que él cree que vale la pena vivir:

Yo podría decir que, que, Groucho Marx, por nombrar a alguien..., y Jimmy Connors..., y el segundo movimiento de la sinfonía Júpiter... y... ahuhh... bbbhh... Louis Armstrong y su grabación “*Potato head blues*”... y algunas películas suecas, claro... *La educación sentimental* de Flaubert... Marlon Brando, Frank Sinatra... esas increíbles manzanas y peras de Cezanne... los mariscos de Sam Woos... el rostro de Tracy...

En *Stardust Memories* hace un discurso similar pues Sandy afirma que se sintió feliz y casi indestructible un día agradable de primavera mientras escuchaba un disco de Louis Armstrong y admiraba la belleza de Dorrie, a la vez que pensaba en cuánto la amaba. Se puede concluir que para Woody Allen, aquello que hace que la vida merezca ser vivida es, por un lado, el arte. Woody Allen ha llegado a afirmar en más de una ocasión que odia la realidad y, para él, el arte es una manera de escapar de esa realidad. Varias son sus películas en las que éste es el tema principal, como *La rosa púrpura del Cairo* (1985) o *Deconstructing Harry*. En la primera, ambientada en la época de la Depresión, la protagonista es Cecilia, una solitaria e infeliz camarera, casada pero sin

amor en su vida, que ama el cine porque el séptimo arte y las ilusiones románticas que éste le ofrece son lo único que pueden salvarla de su vida triste. En la última escena, a pesar de haber comprobado que el amor y las promesas de un futuro junto al actor Gil Shepherd no eran más que un engaño y verse obligada a volver junto a su marido, Cecilia, destrozada, entra en el cine y, una vez sumergida en la historia, sonríe, olvidando la dura e infeliz realidad que le espera a la salida. En la segunda película, se muestra que el escritor Harry Block (Woody Allen) no marcha bien en la vida real, tiene todo tipo de problemas con sus allegados pues utiliza el sufrimiento de las personas para su literatura, es neurótico, demasiado libertino para sus parejas, demasiado infantil, demasiado incómodo en el mundo de las relaciones humanas, en el mundo real, y, sin embargo, todo va sobre ruedas cuando escribe, cuando controla a los personajes en las ficciones que crea. Al final del filme, Harry recibe el homenaje que finalmente no pudo darle la universidad que le expulsó años atrás por parte de todos y cada uno de sus personajes de ficción, a los que se dirige visiblemente emocionado: “Os quiero a todos. Me habéis dado algunos de los momentos más felices de mi vida, y a veces, incluso, me habéis salvado la vida”. Se puede llegar a la conclusión de que al final Harry ha optado por instalarse en los márgenes de su mundo de ficción en el momento en que reconoce que no le interesa el mundo real, sólo la ficción, y que lo único que tiene en la vida es su imaginación, pues es demasiado neurótico para poder funcionar en la vida real, pero sí puede hacerlo en el arte. Así pues, Allen muestra el poder redentor del arte, la posibilidad de escapar del horror de la realidad y la estabilidad que aporta a la vida.

Conviene señalar que, para el cómico norteamericano, a pesar de ese poder redentor, el arte no es más que entretenimiento, algo que puede aliviar la angustia existencial pero que no da sentido a la propia existencia. Él mismo afirma:

A veces tengo la impresión de que el arte es la religión de los intelectuales. Algunos artistas creen que el arte va a salvarlos, que su arte les va a hacer inmortales, de que seguirán viviendo a través de su arte. Pero la verdad es que el arte no te salva. Para mí el arte siempre ha sido un entretenimiento para intelectuales. Mozart o Rembrandt o Shakespeare son animadores a un nivel muy elevado. Es un nivel que aporta una gran emoción, estímulo y satisfacción a las personas sensibles y cultas. Pero no salva al artista. Quiero decir, a Shakespeare no le reporta ni el más mínimo beneficio que sus obras hayan seguido vivas después de su muerte. Más le valdría estar vivo y que sus obras hubieran sido olvidadas (Björkman, 1995: 89).

Esto mismo se observa en *Stardust Memories* cuando en el homenaje póstumo a Sandy, se dice que su trabajo pervivirá a lo que el director responde: “¿Pero qué sentido tiene si no puedo tocar a una mujer o escuchar música?”. De igual forma aparece en *Love and Death* cuando Boris afirma: “No quiero alcanzar la inmortalidad mediante mi trabajo, sino simplemente no muriendo”.

Por otro lado, el rostro de Tracy, la belleza de Dorrie... Woody Allen reivindica el amor y el sexo como lo más placentero de la vida. Boris afirma en su discurso final: “Y, en cuanto al amor, ¿qué puedo decir? No es la cantidad de tus relaciones sexuales lo que cuenta, sino la calidad. Claro que si la cantidad es menos de una vez cada ocho meses, yo me lo miraría”. Como se puede observar, parece existir una referencia a Freud, uno de los autores que más veces aparece citado en sus películas, pues éste sostenía que el verdadero objetivo de la vida humana es la búsqueda de la felicidad, dominada por el placer y entendía que la felicidad no era otra cosa que la satisfacción de las necesidades de la libido. Asimismo, Mickey señala que “quizá los poetas tengan razón, quizá el amor sea la única respuesta”. Como ya se ha visto, el amor no es la única respuesta, y tampoco parece existir un *amor verdadero*, pero sí la ilusión de ese amor verdadero puede hacer que la vida merezca la pena (Luque, 2005: 53).

Como ya se ha dicho, Woody Allen parece decir que la vida es un sinsentido, llena de sinsabores y amarguras, pero que debe aprovecharse al máximo pues a pesar de todo lo anterior, también existen cosas buenas que ayudan a sobrellevar el peso de esa vida. La vida no es lo mejor que existe pero es lo único que se tiene. Y eso es lo que parece enseñarle Harry Block a su hijo: “No sabemos si hay Dios. Pero sí hay mujeres. Y no en un cielo imaginario, sino aquí en la Tierra. Y algunas de ellas... algunas... compran lencería francesa”.

5. CONCLUSIONES

El humor es propio de los seres humanos y su presencia en la literatura, en el cine, en la pintura, en la música, en el cómic, etc., es constante. Asimismo, su estudio ha sido tema de preocupación ya desde la Grecia clásica hasta la actualidad, con numerosas teorías sobre la risa por parte de grandes autores como Platón, Aristóteles, Schopenhauer, Baudelaire, Nietzsche, Freud, Bergson, y un gran etcétera. Sin embargo,

lo cómico ha sido considerado por la gran mayoría del público y parte de la crítica como un mero pasatiempo, como algo que es útil únicamente como distensión, que sólo sirve para entretenir, divertir y relajar al hombre para que se olvide de sus preocupaciones. Parece que desde el humor no se pudieran narrar extraordinarios relatos ni transmitir emociones o grandes reflexiones, y que éstas sólo están destinadas a los discursos épicos, dramáticos o que deben ser tratadas por materias elevadas como la filosofía.

Pero por ejemplo, autores como Bajtín creen en su valor como procedimiento discursivo especialmente apropiado para la crítica pues se desvelan defectos o inconveniencias del objeto del humor, para Freud es una forma de liberar tensiones e inhibiciones, y para otros como Schlegel o Kierkegaard el humor es la única actitud posible para reflexionar desapasionadamente sobre el arte y sobre la vida.

Woody Allen, considerado uno de los más grandes maestros del humor por su dominio del chiste, del gag visual, de la parodia, del retrato irónico, y un largo etcétera de recursos que se pueden observar a lo largo de toda su carrera, desde que empezó escribiendo chistes para el periódico con tan sólo 15 años hasta la actualidad, es un gran ejemplo de todo lo anterior pues son características de su obra sus constantes referencias y bromas sexuales y sus numerosas críticas a la ciencia, a la cultura, a los intelectuales, etc. Además, su obra no está exenta de reflexión acerca de elevadas cuestiones filosóficas. Uno de los grandes temas que más preocupan al artista neoyorquino es el existencialismo, su famoso interés por la muerte y sus preguntas acerca del sentido de la vida. En sus filmes y relatos casi siempre se puede encontrar un personaje en constante tensión con el mundo, angustiado por su existencia ante la inminencia de la muerte. Para Woody Allen, la vida es un sinsentido, un camino lleno de tristeza, amargura y sinsabores. Para él, ratificando el pensamiento pascaliano, el hombre está solo en un universo sin sentido que, además, cada vez se expande más y que, por tanto, tarde o temprano se romperá.

El cineasta de Brooklyn toma como objeto las doctrinas e ideologías nihilistas-existencialistas de Nietzsche, Dostoevski, Tolstoi, Camus para utilizarlas y parodiarlas de forma explícita, entendiendo la parodia tal y como se concibe en la posmodernidad, como una forma expresiva intertextual, que introduce un texto externo en su propia estructura y no como la imitación burlesca de una obra.

Woody, ante esa angustia existencial trata de buscar algo que dé sentido a la vida, y en ese intento de búsqueda pone en cuestión que la razón pueda guiar e interpretar todos los acontecimientos de la vida y que sea el conocimiento lo que dé sentido a la vida. En su obra muestra siempre un personaje intelectual, con abundantes conocimientos, su *alter ego*, que siempre se cuestiona y reflexiona, y todo ello no le provoca más que infelicidad. Asimismo, también ridiculiza a todos aquellos seres carentes de conocimiento. Allen parece decir que prefiere saber, a pesar de que eso no le haga ser feliz, a no tener ideas o ser superficial.

Al no encontrar en el conocimiento el sentido de la vida, Allen sigue el planteamiento del gran salto de fe y el compromiso vital-existencial de Kierkegaard, y decide buscar en Dios la respuesta a la existencia humana, necesita creer en Dios para que la vida pueda tener sentido. Finalmente, no parece llegar a una respuesta, a una verdad absoluta (postura propia de la posmodernidad) en cuanto a la existencia de una deidad, y la búsqueda religioso-existencial le lleva a la conclusión, desde su personal agnosticismo, de que se debe sobrellevar este mundo sin tener que recurrir a Dios.

Dada la imposibilidad de encontrar el sentido de la vida, la solución que propone ante esa angustia existencial es disfrutar y valorar todas aquellas cosas que hacen que merezca la pena la existencia como son el arte, como medio de refugio y aislamiento de la dureza y los sinsabores de la vida, y las relaciones amorosas y sexuales, reivindicando así, al igual que Freud, el placer. Asimismo, Allen parece señalar que, en lugar de atormentarse, por muy seria o dramática que se presente la vida, lo mejor es reír y procurar ver la vida desde un punto de vista cómico.

Una de las características esenciales de su humor, como señala Vittorio Hösle, es la técnica de la deflación, donde el efecto humorístico se produce tras la repentina yuxtaposición de algo trivial a algo sublime. Pero la deflación no es únicamente una herramienta con la que producir chistes o *gags*, sino que es una concepción global. Tal y como sostiene Roas (2009), Woody Allen se enfrenta a los grandes temas filosóficos y existenciales desde la risa, consiguiendo amortiguar el dolor y la angustia de tan trascendentales asuntos y evitando toda tentación de solemnidad debido al principio distanciador del humor pero sin restar ni un ápice de valor a las conclusiones a las que llega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Woody (1974): *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, Barcelona: Tusquets.
- _____ (1980): *Perfiles*, Barcelona: Tusquets.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asun (2001): “*Castigat ridendo mores* o de la función política de la risa”, en Asun Bernárdez Rodal, *El humor y la risa*, Madrid: Fundación Autor.
- BJÖRKMAN, Stig (1995): *Woody por Allen*, Barcelona: Plot.
- BREMNER, J (1999): “Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia”, en Peter Burke, Aaron Gurevich y Jaqcques Le Goff, *Una historia cultural del humor*, Madrid: Sequitur.
- BRODE, Douglas (1985): *Las películas de Woody Allen*, Barcelona: Odín Ediciones.
- CHANCES, Ellen (1992): “Moscow meets Manhattan: The Russian soul of Woody Allen’s films”, *American Studies International*, 30 (1), Washington.
- EAGLETON, Terry (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires: Paidós.
- FREUD, Sigmund (1985 [1966]): *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid: Alianza Editorial.
- FRODON, Jean Michel (2000): *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona: Paidós.
- HIDALGO DOWNING, Raquel y Silvia IGLESIAS RECUERO (2009): “Humor e ironía: una relación compleja”, en Leonor Ruiz Gurillo y Xose A. Padilla García (eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres*, Frankfurt: Peter Lang.
- HÖSLE, Vittorio (2002): *Woody Allen. Filosofía del humor*, Barcelona: Tusquets.
- LLERA, José Antonio (1971): “Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor” [en línea] Disponible en: < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signatura-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_51.html#I_92 > [Consultado en enero de 2016].

LUQUE, Ramón (2005): *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*, Madrid: Ocho y medio.

MARKUS, Sasa (2011): *La parodia en el cine posmoderno*, Barcelona: UOCpress.

MORA, Rosa (2002): “Arthur Miller y Woody Allen llenan la ‘exótica Oviedo’ de humor y compromiso”, *El País*, p.8.

MORENO CLAROS, Luis Fernando (2002): *Martin Heidegger*, Madrid: Edaf.

PREUSSNER, Arnold (1988): “Woody Allen’s The Purple Rose of Cairo and the genres of comedy”, *Literature Film Quarterly*, 16 (1), Salisbury.

ROAS, David (2003): “Cómo acabar de una vez por todas con los filósofos existencialistas. Woody Allen en sus textos breves”, en David Roas (coord.), *Humor y literatura*, monográfico de la revista Quimera, núm. 232-233 (julio-agosto de 2003), pp. 53-60.

_____ (2009): “Humores posmodernos. Hacia una epistemología de la risa en la (supuesta) Era del Vacío”, en Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria (eds.), *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*, Madrid: Ocho y Medio (colección *Textos Documenta*, núm. 6), pp. 75-94.

RUIZ RUIZ, Luis Ángel (2013): *Secularización, hermenéutica y posmodernidad: el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo, el psicoanálisis y la deconstrucción*. Dirigida por Miguel Ángel Muro Munilla. Tesis doctoral. Universidad de La Rioja, Facultad de Letras y de la Educación, La Rioja.

SCHOENTJES, P. (2003): *La poética de la ironía*, Madrid: Cátedra.

FILMOGRAFÍA

ALLEN, Woody (1973): *Sleeper*. EU: United Artists.

_____ (1975): *Love and Death*. EU: United Artists.

_____ (1977): *Annie Hall*. EU: United Artists.

_____ (1979): *Manhattan*. EU: United Artists.

_____ (1980): *Stardust Memories*. EU: United Artists.

_____ (1983): *Zelig*. EU: Warner Bros Pictures.

_____ (1985): *La rosa púrpura del Cairo*. EU: Orion Pictures.

_____ (1986): *Hannah y sus hermanas*. EU: Orion Pictures.

_____ (1991): *Sombras y niebla*. EU: Orion Pictures y Columbia TriStar.

_____ (1997): *Deconstructing Harry*. EU: Sweetlands Films y Fine Line Features.

_____ (2003): *Anything else*. EU: Dream Works-Gravier-Perdido.

BERGMAN, Ingmar (1957): *El séptimo sello*. Suecia: Svensk Filmindustri.

FELLINI, Federico (1963): *Otto e mezzo*. Italia: Cineriz y Francinex.

KUROSAWA, Akira (1952): *Vivir*. Japón: Toho Company.

ROSS, Herbert (1972): *Play it again, Sam*. EU: Paramount Pictures.