

# WOODY ALLEN. RETAZOS DE UNA AUTOBIOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA NO RECONOCIDA

ENRIC ANTONI BURGOS RAMÍREZ  
Universidad Politécnica de Valencia

## **Resumen:**

A menudo se recurre a la biopic a la hora de explorar las relaciones entre biografía y cine. Nuestro escrito se centrará en esclarecer hasta qué punto es plausible hablar también de autobiografía filmica (o autobiopic) a partir de la filmografía de Woody Allen. Acometeremos tal objetivo evitando remitirnos a un filme en particular, sino más bien a esa suerte de macropelícula autobiográfica que conforma la práctica totalidad de sus obras. Partiendo de este punto, trataremos de justificar que la filmografía de Allen se presta a ser entendida como una autobiografía cinematográfica fragmentaria y deconstruida que no sólo plasma sus vivencias como persona, sino que abarca también el arte al que ha consagrado su vida y que permite una reflexión sobre los frutos de ese ejercicio (sus películas).

**Palabras clave:** Woody Allen, autobiografía filmica, macropelícula, personaje, autor.

## **Abstract:**

We often appeal to biopics when exploring the relationship between biography and cinema. Taking Woody Allen's movies into account, our essay will try to clarify to what extent it is suitable to talk about autobiopics. We will not consider his films in an isolated way, on the contrary, we will regard his filmography as if it was a sort of autobiographical macromovie. From this point onwards, we will try to justify that Allen's filmography can be understood as a fragmentary and deconstructed autobiography which includes not only his experiences as a person, but also a reflection on his films and on cinema as an art.

**Key words:** Woody Allen, autobiopic, macromovie, character, author.

## MÁS ALLÁ DE LA PELÍCULA BIOGRÁFICA

Si hablamos de las relaciones entre biografía y cine resulta prácticamente inevitable remitirse a la biografía cinematográfica o *biopic*, entendida ésta como equivalente filmico a la tradicional biografía escrita. De igual manera a como abundan las biografías escritas, podemos comprobar como la historia del cine se ha provisto de numerosos ejemplos de lo que hoy llamamos *biopic*.

No sucede lo mismo, en cambio, con ese tipo de biografía que se nos relata en primera persona, que se nos ofrece a través del personaje (de sus palabras, de sus miradas) que es a su vez autor. En este sentido, podemos afirmar que son muchas las autobiografías escritas pero topáramos con algunas dificultades para encontrar películas que pudieran servir de ejemplo de autobiografía cinematográfica. No existiría mucho problema en considerar como *autobiopics* títulos que abordan abiertamente la vida del personaje-autor desde la óptica documental como es el caso de, por citar dos ejemplos recientes, *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2004) o *Les Plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008). En el terreno de la ficción la lista se ampliaría considerablemente, más aún si asumimos una concepción laxa del término *autobiopic* y si mantenemos al margen las reticencias de ciertos autores a la hora de admitir su condición de autobiográficas. En este sentido, *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), *All that jazz* (Bob Fosse, 1979), *La mala educación* (Almodóvar, 2004), *Wah-wah* (Richard E. Grant, 2005) o *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) podrían caer dentro del mismo saco.

No obstante, y pese a que podríamos mencionar muchos más filmes y clasificarlos en función de lo que de autobiográficos hay en ellos, de aquí en adelante nos propondremos explorar otra manera de entender las conexiones que se pueden establecer entre biografía y cine más allá del tradicional recurso a la *biopic*. Efectivamente, la noción (o género, para algunos) de *biopic* se nos quedaría innecesariamente grande, dado que nuestro interés será circunscribirnos al ámbito de las películas autobiográficas. Por otra parte, recurrir al término *autobiopic* nos resultaría inconvenientemente restrictivo pues nuestro objetivo no será limitarnos a un solo filme como objeto de análisis, sino que optaremos por ejemplificar distintas maneras de entender la carga autobiográfica que se nos muestra en la filmografía de un autor. Si antes afirmábamos que no resulta sencillo señalar películas a todas luces autobiográficas, no podemos pretender ahora que todas y cada una de las películas que forman parte de la filmografía de un autor puedan ser aisladamente consideradas como tales. Sin embargo, sí que encontramos cineastas que van repartiendo elementos autobiográficos, a veces más evidentes (otras no tanto), a lo largo de su carrera como directores. Será parte de nuestro objetivo indagar sobre cómo esos elementos evolucionan con el paso del tiempo a medida que la vida del autor cambia, cómo se entrelazan con guiños que remiten a otros filmes y también cómo estos elementos llevados al terreno de la ficción (*en y por* el film) acaban constituyendo una nueva parcela en la vida real del autor. No será necesario, pues, para observar este flujo de retazos autobiográficos entre diferentes películas de un director

remitir a la totalidad de títulos de su filmografía. Nos bastará con mencionar distintos ejemplos representativos de los filmes que más se presten a tal empresa. Así las cosas, podríamos recurrir a filmografías como la de Ingmar Bergman o la de los antes mencionados Fellini y Almodóvar. De entre todas las posibilidades nos decantaremos, de aquí en adelante, por centrarnos en el conjunto de la obra de Woody Allen.

### **UNA MACROPELÍCULA SUSCEPTIBLE DE SER ENTENDIDA COMO AUTOBIOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA**

Sin duda alguna, el cine de Woody Allen nos permitiría tomar por separado ciertas películas que podrían ser entendidas como *autobiopics*. Entre las más adecuadas para tal propósito se encontrarían (por orden cronológico) *Annie Hall* (1977), *Recuerdos* (1980), *Días de radio* (1987), *Maridos y mujeres* (1992) o *Desmontando a Harry* (1997). En cambio, y en consonancia con lo dicho anteriormente, preferimos no desdeñar el abanico de posibilidades que despliega el hecho de tomar en consideración el conjunto de su filmografía.

En primer lugar, manejar un amplio número de películas del neoyorquino nos permitirá acercarnos mejor al personaje que Woody Allen se ha ido creando, más allá de los distintos nombres que pueda haber adoptado en cada filme, y valorarlo como personaje vivo que se completa en cada película. Otra ventaja resultante será apreciar la manera en que las películas de Allen, además de remitir a su vida y en concreto a su vida como cineasta, nos remiten también a ellas mismas. Por último, el propio Allen nos legitima a la hora de entender sus películas, vistas desde unos ojos distintos de los suyos, como partes de una única película mayor en la que se vuelve una y otra vez sobre los mismos temas, en la que se revisitan escenas anteriores y se establecen vínculos entre los fragmentos que supondrían sus filmes particulares dentro de esa *macropelícula*.

“En mi opinión, cada una de mis películas es única, inasimilable a las otras. Sin embargo, estoy convencido de que Bergman o Fellini también consideran cada una de sus películas como una obra única

e independiente de las demás, cuando yo percibo en ellas una continuidad, incluso semejanzas.”<sup>1</sup>

Si bien acabamos de afirmar que Woody Allen no tiene muchos reparos en aceptar que el conjunto de su obra pueda entenderse como una *macropelícula*, no sucede lo mismo en cuanto se le pregunta acerca del carácter autobiográfico de sus filmes. Es difícil encontrar una entrevista en la cual no se le plantee la cuestión e igualmente complicado no obtener una negativa como respuesta del director. Sin ir más lejos, la noticia del periódico *La Vanguardia* sobre la presentación en Oviedo de la que hasta el momento es su última película estrenada (*Conocerás al hombre de tus sueños*, 2010) ofrecía el siguiente titular: “*Woody Allen niega que su cine sea autobiográfico*”. El cineasta ha mantenido esta postura desde el inicio de su carrera, sin apenas concesiones, pese que a veces los entrevistadores no pretendieran hacer extensivo el calificativo de autobiográfico a todo su cine sino limitar su aplicación a alguna película:

“Me dicen continuamente que *Annie Hall* es una autobiografía, y yo sigo diciendo que no, pero nadie quiere oírlo (...) (A)lgo así como el 80 por 100 de la película es totalmente inventado.”<sup>2</sup>

Pese a la oposición del propio director, especialmente comprensible mientras tenía lugar el conflicto judicial con Mia Farrow, existen otras declaraciones de Allen que nos animan a seguir explorando la carga autobiográfica de su filmografía. En contadas ocasiones, el cineasta ha cedido y, como comprobaremos más adelante cuando nos centremos en el personaje que el director ha construido en torno a su persona, ha reconocido sus dificultades para alejarse de sí mismo cuando piensa en los protagonistas (o quizá fuera mejor decir el protagonista) de sus películas:

“Me gusta dar en cada película con una variación que sea nueva para mí en la construcción del relato. Hay un elemento que sí que me cuesta mucho más modificar: el protagonista masculino, que

---

<sup>1</sup> FRODON, J.M.: *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 20.

<sup>2</sup> Woody Allen en *El País Semanal*, abril de 1978, pp.14, citado por FONTE, J.: *Woody Allen*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.77.

tiene tendencia a parecerse, es decir, a parecerse a mí en cada película. Supongo que, en lo que a esto se refiere, no puedo escribir otra cosa.”<sup>3</sup>

Si bien esto no supone una aceptación del carácter autobiográfico de sus obras (Allen seguramente apelaría a la distinción entre *ser* y *parecer* que a tantos filósofos ha ocupado) nos justifica, de alguna manera, para seguir con nuestros propósitos. Tomaremos pues, en adelante, su filmografía como una *macropelícula*, de acuerdo con Allen, que consideraremos autobiográfica (aun a riesgo de contravenir al autor). Como avanzábamos antes, abarcar gran parte de sus películas en nuestro recorrido nos abrirá una serie de posibilidades. No obstante, y teniendo en cuenta la prolífica trayectoria del neoyorquino, nos veremos, por razones de espacio, obligados a referir un número limitado de filmes que consideramos que se pueden ajustar más adecuadamente a lo que pretendemos exponer. Sea como sea, nuestro objetivo distará mucho de ofrecer un exhaustivo repaso de todos los elementos autobiográficos que se pueden rastrear en el cine de Allen. A lo sumo, intentaremos mostrar hasta qué punto es plausible y justo acometer desde diversas ópticas interrelacionadas tal rastreo remitiéndose al conjunto de su obra.

Aunque no sea fácil ni especialmente acertado hacer la siguiente distinción, asumiremos con fines expositivos que lo que de autobiográfico hay en la filmografía de Allen gira en torno a tres núcleos que a menudo nos aparecen interrelacionados:

- Por una parte, es evidente que Woody Allen va mostrando sus vivencias personales a través de su(s) personaje(s). En unas ocasiones nos habla de la persona que era antes de entrar a formar parte del mundo del espectáculo. En otras, en un gesto catártico, da cuenta de vivencias personales más próximas en el tiempo. Tanto es así que en más de una ocasión sus personajes nos han acercado a la situación en la que se encuentra inmiscuido durante el rodaje.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> FRODON, J.M., Op. Cit, pp. 20.

<sup>4</sup> “*Maridos y Mujeres*”, la última película en que Woody Allen y Mia Farrow trabajaron juntos estaba siendo proyectada en todo el mundo cuando estalló el escándalo entre la pareja, y, como afirma Isaías Fanlo, “significó una especie de testamento conjunto de la pareja, posiblemente un testamento muy oportuno por la temática que trataba el filme”.

- Por otra parte, y esto es visible a partir de *Annie Hall*, se observa como el hecho de haberse convertido en un cineasta reconocido le hace ir añadiendo a sus vivencias personales otros temas que en ese momento pasan a formar parte de su vida. Es entonces cuando la figura del autor (un autor que a menudo atraviesa una etapa de crisis) se convierte en protagonista de su cine. Y no sólo eso, sino que a los guiños y homenajes cinematográficos que ya abundaban en sus anteriores películas se les unen el cine y su mundo como temas recurrentes.
- Por último, y de manera especialmente reconocible en un título (desafortunadamente traducido) como *Desmontando a Harry*, vemos como Allen se cita a sí mismo y hace, con sus películas, una revisión de su propio cine.

Si bien hemos parcelado en tres sentidos la carga autobiográfica que encontramos en las películas de Woody Allen no vemos factible (y menos aún adecuado) establecer una línea clara que distinga las películas que dan cuenta de uno u otro aspecto autobiográfico. Está claro que apuntaremos en cada momento a unos filmes, pero a menudo una misma película nos hablará en mayor o menor medida de todo ello. Tememos que un afán tal por clasificar y categorizar sus filmes en el sentido mencionado conllevaría serias complicaciones y acabaría por resultar tan poco revelador como muchas de las etapas diferenciadas que algunos han querido encontrar en el cine de Allen. Pese a ello, es verdad que apreciamos cierta continuidad cronológica entre los tres niveles autobiográficos que acabamos de presentar, y que cada aspecto se va sumando progresivamente al anterior, hasta que se obtiene como resultado un Woody Allen completo como director y redondo como personaje.

### **KONIGSBERG POR WOODY ALLEN. PERSONA Y PERSONAJE**

Podríamos haber titulado el presente apartado “*Woody Allen (el director) por Woody Allen (el personaje)*” parafraseando de otra manera posible el título de la obra de Stig Björkman. Pero hemos preferido rescatar en el epígrafe el verdadero apellido del director para referirnos a la persona y al autor, reservando el nombre de Woody Allen para su personaje.

Independientemente de si se trata de Alvy Singer, de Sandy Bates o de Harry Block (los protagonistas respectivos de *Annie Hall*, *Recuerdos y Desmontando a Harry*) el individuo que siempre encontramos detrás es Woody Allen, el personaje. La figura de Allan Konigsberg se vislumbrará más o menos en cada uno de los protagonistas de sus filmes, pero el personaje de su *macropelícula* es, sin lugar a dudas, Woody Allen. Al neoyorquino le ha acabado pasando lo mismo que a Bogart, el actor que encarnaba a un personaje homónimo, el mismo que era admirado e imitado por Allan Felix en *Sueños de un seductor* (1972).

“Yo nunca he sido el personaje que he interpretado. Y Charles Chaplin nunca fue el vagabundo ni ninguno de sus personajes. Y Jerry Lewis no es el personaje chalado que encarna en sus películas. Hay algunos rasgos similares, pero no soy yo.”<sup>5</sup>

Román Gubern hace una buena enumeración de esos rasgos que el director admite que tiene en común con su(s) personaje(s):

“Allen creó un popular arquetipo de intelectual judío, neurótico, tímido, inseguro, vulnerable, producto típico de la vida urbana neoyorquina, obsesionado por el sexo, con dificultades para establecer relaciones con las mujeres, hipocondríaco, obsesionado también con la muerte, adicto a la cultura del asfalto y amante del jazz.”<sup>6</sup>

Y es que lógicamente, Konigsberg está detrás de Woody Allen, y lo que nos interesa es discernir hasta que límite es así. A menudo, la frontera entre uno y otro parece difuminarse tanto que cuesta distinguirlos:

“(T)anto como si está en el escenario como fuera de él, Woody Allen lleva los mismos pantalones de pana, las mismas gafas de

---

<sup>5</sup> BJÖRKMAN, S.: *Woody por Allen*, Barcelona, Plot, 1995, pp. 101.

<sup>6</sup> GUBERN, R.: *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 459.

montura negra y los mismos zapatos cómodos. Acude al plató para dirigir una película y se coloca ante la cámara cuando le toca protagonizar una escena, sin que, por lo general, se moleste en cambiar siquiera de camisa, y mucho menos en maquillarse.”<sup>7</sup>

Pero si Román Gubern y Eric Lax resaltan las coincidencias entre Konigsberg y Allen, lo más sensato parece ser hacer caso al director y reconocer, con Frodon, que las similitudes entre ambos son siempre parciales. Valga la siguiente cita para aparcar de momento las consideraciones en torno a la relación entre la persona y el personaje:

“El personaje al que Woody Allen interpreta jamás hubiese tenido la oportunidad de construir y consolidar, en el seno del cine mundial, el sorprendente principado independiente del cual el cineasta es el fundador, el animador, el único recurso, el primer beneficiario y el dueño. Un éxito que requiere, además de talento, una determinación, una capacidad de trabajo y una exigencia ante sí mismo y los demás poco comunes (...). En una palabra, el verdadero Woody Allen y el que vemos en la pantalla tienen sin duda algunas cosas en común, pero es un parecido parcial y, en cierto modo, engañoso.”<sup>8</sup>

Aun así, y pese a ser razonables los límites que Allen marca entre su persona y su personaje, entre la realidad y sus filmes, son tantas las coincidencias que no pocos se han interesado por reconstruir su vida a partir de sus películas. En este sentido, resulta especialmente exhaustivo y recomendable el capítulo que Jorge Fonte dedica en su libro *Woody Allen* a repasar la biografía del cineasta mostrando los episodios de su vida que, *mutatis mutandi*, aparecen reflejados en sus películas. Podríamos aquí detenernos en el retrato de su infancia que *Días de radio* supone, o bien en reproducciones cinematográficas exactas de conversaciones que, al parecer, Allen y Farrow mantuvieron. Incluso encontraríamos entre sus personajes a algún

---

<sup>7</sup> LAX, E.: *Woody Allen, la biografía*, Barcelona, Ediciones B, 1991, pp. 18.

<sup>8</sup> FRODON, J.M., Op. cit, pp. 12-13.

autor que ha tenido problemas serios por haberse inspirado (quizá demasiado fielmente) en su vida personal y cotidiana y haberla plasmado en sus obras. Pero no es cuestión de repetir aquí lo que otros han dicho antes y mejor.

## LA CONCIENCIA DEL AUTOR. VIDA Y OBRA

*Annie Hall* supone por diversos motivos y para muchos, incluido el propio director, un punto de inflexión en la carrera de Woody Allen. Estableciendo vínculos con el apartado que acabamos de abandonar, se podría decir que con *Annie Hall* Allen hace una revisión (*sui generis* y adaptada a los tiempos) de esas películas del cine clásico en la que una *star* protagonizaba, interpretándose a sí misma, el filme que relataba, precisamente, su ascenso a la fama.

Desde que iniciara su carrera como humorista a los dieciséis años, poco antes de adoptar su seudónimo, Woody Allen se había dedicado a redactar chistes para periódicos y, posteriormente a actuar en numerosos locales e incluso a aparecer en televisión. En los inicios de los sesenta tiene sus primeros contactos con el mundo del cine y conoce a Jack Rollins y Charles Joffe. Allen escribe el guión de *¿Qué tal, Pussycat?*, realiza un doblaje en clave de humor de la película japonesa *Kagi No Kagi* y actúa en algunas películas, hasta que en 1969 rueda *Toma el dinero y corre*. Tras la realización de un telefilme se suceden *Bananas* (1971), *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1972), *El dormilón* (1973) y *La última noche de Boris Grushenko*, sin olvidar sus participaciones, aunque no en calidad de director, en *Sueños de un seductor* (1972) y *La tapadera* (1976). Y entonces llega *Annie Hall*.

*Annie Hall* (1977) nos permite, por seguir con lo antes expuesto, ver al Woody personaje, persona y director de cine. Su persona se introduce cada vez más en su personaje, y puede que al revés también. A las circunstancias personales de Allen se le ha añadido una más, el hecho de ser autor. El cine lleva ya unos años formando parte de su vida. Era cuestión de tiempo que irrumpiera en sus películas.

A partir de ese momento, la omnipresencia de elementos relacionados con el cine se ha convertido en una constante del director. Por una parte, cobra vigor en sus películas la figura del autor, bien se trate de un escritor o de un director de cine. Este autor (a menudo en

crisis, como ya decíamos) se erige, cada vez más, en protagonista de sus filmes y esto es algo que vemos de una manera muy marcada en *Annie Hall* y en películas posteriores como por ejemplo *Manhattan* (1979) o *Recuerdos* (1980), de igual manera que en otras más alejadas en el tiempo como *Balas sobre Broadway* (1994), *Desmontando a Harry* (1997), *Celebrity* (1998), *Un final made in Hollywood* (2002) e incluso en uno de los personajes principales de su última película, *Conocerás al hombre de tus sueños* (2010).

Pero el recurso a la figura del autor como protagonista no es el único hecho que evidencia que el cine está marcando el día a día de Allen. El cine y/o el mundo del espectáculo y su ambiente son retratados, además de en la mayoría de las películas que acabamos de mencionar (aquellas en las que el autor protagonista es un guionista o director de cine) en otros títulos de entre los cuales destacaríamos *Broadway Danny Rose* (1984), el homenaje que Allen hace a los artistas con los que años antes había debutado y que nos acerca a los entresijos de los negocios y vicisitudes del mundo del espectáculo.

A su vez, Allen va salpicando sus filmes con elementos que, de una u otra manera, apuntan en última instancia al mundo del cine. Se continúan multiplicando sus homenajes a los directores que idolatra, principalmente Fellini y Bergman, y sus personajes trabajan, de una manera u otra (y no sólo como guionistas y directores) en el mundo del cine y del arte. En otras ocasiones, recurre en sus tramas a elementos metafóricos en los que muchos han visto una forma de aludir de diversas maneras al funcionamiento del cine. Es el caso, por ejemplo, de la ceguera que afecta a Val Waxman, el protagonista de *Un final made in Hollywood*, justo antes de comenzar el rodaje que puede devolverle a la fama. Cabría aquí remitir, además a títulos en los que Allen no aborda (al menos explícitamente) el cine como tema, y en los que recurre a la magia (*Scoop* (2006) y también, aunque con un tratamiento distinto, ya en *Alice* (1990)) o a la hipnosis (*La maldición del escorpión de jade* (2001)). Pero de entre todas las películas que nos muestran la pasión de Allen por el cine merecerá una atención especial, como en breve veremos, *La rosa púrpura de El Cairo* (1985).

Llegados a este punto, retomaremos nuestro interés por esclarecer, de igual manera a como hemos procedido anteriormente con el par persona/personaje, hasta qué extremo es lícito o recomendable identificar la vida de Allen con su *macropelícula*. Lo que hemos mantenido en torno a Konigsberg y Allen se podría ahora afirmar respecto de su vida y su cine. Antes veíamos como el director reconocía lo que de suyo hay en su(s) personaje(s). Veamos a continuación como el propio Allen matiza con respecto al supuesto carácter

autobiográfico de sus películas en una de esas extrañas concesiones que a veces se ha permitido:

“Casi toda mi obra es autobiográfica y aun así se ve tan exagerada y distorsionada que la encuentro más cercana a la ficción que a otra cosa.”<sup>9</sup>

Como comprobábamos hace poco, hay un límite entre la persona y el personaje que Allen se empeña en mantener. Y aunque entrecruzadas y permeables, vida y obra deben saberse separadas para no caer en la confusión o el engaño, como le sucede a Harry Block, el protagonista de *Desmontando a Harry*:

“Lo triste de Harry es que elige la fantasía y paga un precio muy alto, acaba viviendo solo en su habitación sin ninguna conexión con la realidad.”<sup>10</sup>

Ese empeño de Woody Allen por no correr la misma suerte que Harry es la otra cara de la moneda de su afán por borrar de las cabezas de espectadores, críticos y entrevistadores la idea de que sus películas y su vida sean *la misma cosa*, por mucho que aquéllas estén inspiradas en ésta. En el fondo, su postura es totalmente coherente con lo que sus filmes nos cuentan. Pese a que resulte difícil evitar la confusión entre niveles ontológicos (entre realidad y ficción), es preferible el final triste en el que el director sume a Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo* que la huída imaginaria de Harry Block.

Detengámonos por un tiempo en *La rosa púrpura de El Cairo* (1985). El filme no sólo nos acerca a la vivencia del cine que Allen ha tenido como espectador del cine clásico, sino que es también un sugerente juego de espejos que nos muestra la intrincada relación que mantienen realidad y ficción en la vida de una espectadora como Cecilia y en la vida de ese director de cine que es Woody Allen.

---

<sup>9</sup> LAX, E.: *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Mondadori, 2008, pp. 25.

<sup>10</sup> Woody Allen en la entrevista con Marc Nebot, en *Acción*, número 69, febrero de 1998, pp. 56, citado por FONTE, J., Op. cit, pp. 66.

En esta película, Allen nos cuenta la historia de Cecilia, una mujer para la que el cine supone una forma de evasión de su dura realidad cotidiana, marcada por su asfixiante trabajo en un restaurante, por las amenazas de su jefe y por los maltratos de un marido parado al que debe mantener. La única forma de liberación que Cecilia encuentra es la que le proporciona el cine, idéntico refugio, por otro lado, que el que encontraron unos 90 millones de espectadores norteamericanos cada fin de semana de los años 30, época de la crisis económica en que se sitúa la acción del film. Es precisamente en el cine de su barrio donde proyectan *La rosa púrpura de El Cairo*, una típica historia de amor enmarcada en el ambiente de la alta sociedad de Nueva York. Cecilia acude reiteradamente a ver esta película en la cual el explorador y aventurero Tom Baxter conoce en Egipto a unos millonarios turistas americanos que le invitan a descubrir Manhattan, donde Baxter se enamora de la cantante de un club con quien finalmente se casará. No nos equivocaremos si ese *happy end* nos hace pensar que *La rosa púrpura de El Cairo* (la película que ve Cecilia, no la homónima dirigida por Woody Allen) es uno de esos filmes que encajarían dentro del modo de representación hegemónico en el Hollywood de la época.

Además de caricaturizar el modelo narrativo clásico, Allen se propone explorar el papel de la mirada y el medio cinematográfico, la relación entre el público y el espectáculo que el cine proporciona. Con este objetivo en mente, Woody Allen con *La rosa púrpura de El Cairo* va más allá de donde llegó con *Sueños de un seductor* (1972), la película antes mencionada en la que Allan Felix, un cinéfilo empedernido, cuenta con la ayuda del espectro de Humphrey Bogart, al que toma como modelo de su vida. También va más allá de lo que vemos en *Annie Hall* cuando se dirige al público de la sala en diferentes partes del film, negando la distancia que convencionalmente hay entre pantalla y observador y rompiendo con las reglas de la verosimilitud. En *La rosa púrpura de El Cairo* lleva al límite su particular reflexión sobre la relación entre el filme y el espectador planteando una situación imposible. Tom Baxter, el protagonista aventurero de la película proyectada en el Cine Jewel sale de la pantalla de la proyección, transgrediendo las leyes de la ficción cinematográfica, para vivir la misma realidad que Cecilia habita. El resto de personajes del filme que acaba de abandonar Baxter no podrán continuar la película sin su protagonista. La prensa pronto extiende la noticia y eso provoca que los abogados de la productora de la película reclamen la presencia, en la sala donde ha tenido lugar tan inverosímil acontecimiento, de Giles Shepherd, la estrella que encarna a Baxter en el filme. La concurrencia de Tom Baxter y Giles Shepherd

(interpretados ambos por el actor Jeff Daniels) motivará, principalmente, dos situaciones más: por un lado, los conflictos de identidad que se generan, después de encontrarse con su doble, en Shepherd y en Tom Baxter, especialmente en este último. Por otro lado, Cecilia, aparentemente pretendida no sólo por Baxter sino también por Shepherd, se debate entre el uno y el otro, entre la ficción (en la que se adentrará literalmente, traspasando la pantalla) y la realidad.

Una vez recordados los aspectos principales de la trama, veamos ahora como Woody Allen da muestras al espectador del proceso de escritura que su filme comporta. Frente al paradigma de verosimilitud con el que el cine clásico (en películas como, por ejemplo, la que ve Cecilia) construye un sólido universo diegético, Allen apuesta por suspender reiteradamente la fluidez diegética del filme. Las emergencias enunciativas están presentes a lo largo de la película, motivadas, entre otras cosas, por decisiones de carácter formal. Lo que es obvio es que Allen, el autor, quiere dejar constancia de la presencia de un narrador y evitar el dirigismo del montaje y el *raccord*.

La conciencia de la representación se vincula en *La rosa púrpura de El Cairo* con otro hecho particular, a saber, la participación de un tercer nivel ontológico. Se nos preguntará a qué nos referimos cuando hablamos de tercer nivel ontológico. No podemos más que emitir una respuesta (intencionadamente) ambigua. En cierto sentido, una primera respuesta obvia e inmediata nos llevaría a afirmar que este tercer nivel ontológico que Allen nos presenta se correspondería con esa película (*La rosa púrpura de El Cairo*, el film que Cecilia ve) que queda incluida dentro de la ficción de otra película (en este caso la dirigida por Woody Allen, con idéntico título). Pero podemos lanzar otra posible respuesta: la inclusión de una ficción dentro de la propia ficción es una manera eficaz de hacer al espectador consciente de la construcción de lo que está viendo, de propiciar cierto distanciamiento crítico. Woody Allen deja al descubierto la parafernalia del director con este juego autoconsciente y autorreflexivo y eso tiene como resultado en el espectador la conciencia de la distancia, de la diferencia y heterogeneidad del espacio desde el cual mira, una conciencia que el cine clásico pretendía eliminar. Así las cosas, podríamos afirmar que el citado nivel del que, indirectamente, Allen da cuentas en su película sería el nivel del que una espectadora seducida como Cecilia sería menos consciente: el lugar desde el que mira. Frente al recurso a la mirada a cámara empleado por Woody Allen en otros filmes, la apelación al espectador y al espacio heterogéneo en que éste se sitúa viene dada por la inferencia reflexiva que el director obliga a

hacer al espectador. *La rosa púrpura de El Cairo* nos acerca a la confusión de Cecilia entre la realidad y la ficción, pero no nos permite a nosotros, en tanto que espectadores, participar de esa confusión. El filme nos exige un esfuerzo de legibilidad y marca un distanciamiento que impide que entremos en un universo sin fisuras como aquél con el que nos tienta el cine clásico.

Recuperemos, tras estas reflexiones a propósito de *La rosa púrpura de El Cairo* y para acabar con el presente apartado, el hilo de lo que nos estaba ocupando. Afirmábamos que Allen se mantenía firme en su empeño de negar nuestra tendencia a *identificar* su vida con su obra y que esta postura era coherente con lo que destilaban sus filmes. Y es que, por mucho que sus películas se muevan en la intersección entre la realidad y la fantasía y por mucho que estemos legitimados a hacer una lectura autobiográfica de su obra, cuando Allen señala la diferencia existente entre lo real y lo ficticio está, indirectamente, apuntando a la conveniencia de distinguir entre la (su) vida y las (sus) películas.

### **UNA VUELTA DE TUERCA MÁS: WOODY ALLEN EN DIÁLOGO CON SUS PELÍCULAS, EN DIÁLOGO CON SUS PERSONAJES**

Si antes señalábamos *Annie Hall* como un posible punto de inflexión en la carrera (y en la vida) del de Brooklyn, lo mismo podríamos decir al respecto de *Desmontando a Harry* (1997). Los años de su vida siguen contándose por películas, y éstas van tomando cada vez un peso mayor en su realidad, hasta tal punto que al final, sus películas, más que remitir a su vida nos ponen a dialogar con sus anteriores filmes. Y algo similar ocurre con sus personajes, que no sólo toman rasgos de su autor, sino que también influyen en la vida de éste en una suerte de círculo virtuoso de retroalimentaciones. Esto es justamente lo que podemos apreciar en *Desmontando a Harry*.

“Nunca deja de interesarme que en una de mis películas se descubran reminiscencias de alguna otra de ellas: me parece interesante porque no me lo espero, jamás pienso en ello. De hecho, una vez que las he acabado, realmente me olvido de mis películas. Cuando el crítico Richard Schikel me entrevista para la televisión

no para de hablarme de cosas que se encuentran en mis películas y que, en su opinión, son la causa de que suenen unas a otras (y seguro que tiene razón), sólo que yo no me acuerdo.”<sup>11</sup>

Si antes veíamos cómo Allen demanda al espectador un trabajo y ser consciente del lugar desde el que mira, *Desmontando a Harry* constituye un puzzle cuyas piezas debe encajar el espectador, un filme que exige su participación activa para descubrir su(s) sentido(s). Parte de este trabajo que puede realizar el espectador atento puede pasar por completar, con las piezas que Allen facilita, partes del puzzle que encajan tanto en la vida del director como en sus otras películas anteriores.

“Su realización fragmentaria, su multiplicidad de lecturas, su generosa variedad de historias que, en otro nivel de narración, ilustran simbólicamente el comportamiento de Harry, y la metalepsis final que estalla solemnemente, con los personajes de sus narraciones homenajando a su creador, en un pequeño guiño al “8’1/2” de Fellini pero también un tributo a sí mismo cuando su situación era más difícil que nunca”<sup>12</sup>

Las diversas historias que Woody Allen nos presenta en *Desmontando a Harry* podrían suponer, por sí solas, una película independiente. Por así decirlo, y por ofrecer un nivel complementario a nuestras primeras reflexiones, podríamos considerarlas *micropelículas* insertas dentro de *Desmontando a Harry*, de manera similar a como este filme contenedor supondría una parte más dentro de la gran *macropelícula* que es la filmografía del director. Así, el pegamento que une las distintas *micropelículas* que conforman *Desmontando a Harry* resulta ser el mismo que cohesiona y vertebrata los distintos filmes de Allen:

“Hacia bastante tiempo que tenía escritas varias historias breves.  
Material guardado para rodar, quizá, una película sobre un hombre

---

<sup>11</sup> Woody Allen en la entrevista con Marc Nebot, en *Acción*, número 69, febrero de 1998, pp. 56, citado por FONTE, J., Op. cit, pp. 66.

<sup>12</sup> FANLO, I., *Reconstruyendo a Woody: Autobiografía, ficción e intertextualidad en Deconstructing Harry*, en [http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl\\_text/isa3.htm](http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa3.htm)

desenfocado o una mujer que descubre después de treinta años de feliz matrimonio que su marido mató y se comió a su anterior familia. Al final, decidí que era más interesante hacer una película sobre un autor que escribiera todas estas historias y mostrar la personalidad de este hombre a través de su obra.”<sup>13</sup>

Análogamente, y por continuar con los paralelismos antes mencionados, este filme representa una vuelta de tuerca más a las cuestiones nos han ocupado antes acerca del personaje de Woody Allen:

“Por supuesto, tal y como sucede en la mayoría de las películas de Woody Allen, hay un claro paralelismo entre el protagonista de la narración, en este caso Harry, y Woody Allen, el director y el guionista del filme. Comenzando por el nombre, donde el paralelismo es claro y tan poco sutil como los disfraces que utiliza Harry en sus historias, continuando por el apellido (Block, el apellido de Harry, trae ecos germánicos, al igual que el verdadero apellido de Woody, Konigsberg), y finalizando en varios argumentos de las peripecias de Harry, el protagonista de la película es la enésima representación de Woody Allen deformada y maleada a gusto del propio afectado. Por eso puede afirmarse que, si Harry, como Alvy Singer en *Annie Hall*, o Isaac, en *Manhattan*, es la otra parte del espejo en el que se mira Woody, este espejo es convexo, encerrado en sí mismo, deformador y deformante como los espejos del famoso callejón del gato de Valle-Inclán en los que Max Estrella y Don Latino, personajes principales de *Luces de Bohemia*, se miran, como en una gran metáfora de la ficción.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Woody Allen en la entrevista con Juan Carlos Olivares, en *Blanco y Negro*, núm. 4103, pp. 55, citado por FONTE, J., Op. cit, pp. 365-366

<sup>14</sup> FANLO, I., Op. cit.

Y como hemos avanzado, esta vuelta de tuerca no afecta sólo a su personaje, sino también a su cine que mostrará, entrelazadamente y más que nunca, referencias a su vida personal, referencias a esa faceta de su vida que supone ser autor y referencias al cine en general y a su cine en particular. Nos centraremos a continuación, y para acabar con nuestra exposición, en este último tipo de guiños que podemos encontrar en *Desmontando a Harry*, a saber, aquellos que sitúan al autor y a nosotros como espectadores, en diálogo con sus personajes y películas anteriores.

Para empezar, cabe mencionar la escena del descenso a los infiernos que fue desechada en su momento, quedando fuera del montaje de *Annie Hall*, y que es recuperada por el director en *Desmontando a Harry*. La escena que nació como referencia literaria a *La Divina Comedia*, se convierte, además de en un homenaje a la obra de Dante, en un guiño a la película que Allen rodó veinte años antes. Obviamente, este no es el único gesto que vincula ambas películas. En otro momento del filme, Harry, de la mano de Helen, uno de sus personajes, es capaz de ver cómo su hermana habla de él mientras no está presente. La situación nos conduce, en primera instancia, a una escena similar en la que Alvy Singer, el protagonista de *Annie Hall*, regresa a su niñez, así como a una escena similar de *Delitos y faltas* (1989). Pero asimismo, podemos afirmar que, en otro orden de cosas, las tres escenas (tanto la de *Annie Hall* como la de *Delitos y faltas* o la de *Desmontando a Harry*) constituyen un claro homenaje a *Fresas salvajes* (Ingmar Bergman, 1957). Como vemos, el filme que nos ocupa está plagado de estas *dobles referencias* (principalmente cinematográficas) que apuntan por igual a películas del autor homenajeado y a películas del propio Allen. En este sentido conviene no olvidar otro homenaje a Bergman que apreciamos en *Desmontando a Harry* así como en *Bananas* (1971) y *La última noche de Boris Grushenko* (1975). En los tres films encontramos la presencia de la muerte como personaje, lo cual no hace más que remitirnos a *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957).

También hay un lugar en *Desmontando a Harry* para la mezcla de personajes reales y de ficción que apreciamos en *Sueños de un seductor* (1972) o en *Poderosa Afrodita* (1995), algo que ya hemos analizado al hablar de *La rosa púrpura de El Cairo*. Ciertamente podría valorarse esto como una manera de redirigirnos al filme en el que Cecilia se debate entre la realidad y la ficción (básicamente lo mismo que le sucede a Harry Block), pero quizá sea interesante entenderlo, además, como un doble guiño, en el mismo sentido en que acabamos de apuntar con respecto a las referencias a Bergman. Harry es homenajeado por sus

personajes de manera similar a como sucede, al final de *Recuerdos*, con Sandy Bates, el autor protagonista del filme y, podríamos añadir, al igual que ocurre en *Fellini, ocho y medio* (Federico Fellini, 1963).

*Desmontando a Harry* nos recuerda también por momentos a *Annie Hall* (y también y en la misma medida a *Hannah y sus hermanas* (1986) y a *Maridos y mujeres* (1992)) si atendemos a cuestiones formales relativas al montaje entrecortado y al uso de cámara libre. Curiosamente se da una coincidencia en el plano formal, pero también en cuanto a contenido, ya que en todas estas escenas se nos muestran discusiones de pareja.

Podríamos continuar trazando paralelismos entre diferentes obras de Woody Allen a propósito de esa suerte de compendio de la condición alleniana que supone *Desmontando a Harry*, y hablaríamos así del recurso a lo onírico que vincula a este filme con títulos como *Annie Hall*, *Recuerdos*, *Delitos y faltas* o *Alice*, o bien de la escena en la que se canta la misma canción (*When the Red Red Robin Comes Bob Bob Bobbin' Along*) que fue incluida en la banda sonora de *Todos dicen I love you* (1996). Pero, llegados a este punto, preferimos acabar con el final de *Desmontando a Harry*, idéntico al inicio de *Manhattan*, escuchando la voz de un Woody Allen (da igual a estas alturas si se trata de Harry Block o de Isaac David) que nos cuenta el inicio de su nueva novela.

Partiendo del objetivo que nos habíamos marcado, a saber, evaluar la plausibilidad y límites de la consideración de la filmografía de Woody Allen como una *macropelícula autobiográfica*, nuestro recorrido nos ha llevado desde el estrecho vínculo que une a la persona y al personaje hasta las rimas que percibimos en las (¿distintas?) películas del director, pasando por divagaciones en torno al estatuto ontológico del cine que nos han servido para apreciar los límites que todo relato (autobiográfico) tiene. Esperamos pues, con todo ello, haber arrojado algo de luz acerca de una (otra) manera posible de acercarse a las relaciones entre cine y biografía de la mano de la filmografía del director neoyorquino.