



WOODY ALLEN: LA PARÁBISIS EN ANNIE HALL

WOODY ALLEN: PARABASIS IN ANNIE HALL

Marcos García Barrero

(marcosgarciabarrero@gmail.com)



Resumen: Este trabajo tiene como objetivo que el lector pueda hacerse una idea precisa del *modus operandi* y la finalidad de ciertos recursos teatrales que Woody Allen emplea en su cine. Allen utiliza una amplia gama de elementos propios de la escena, pero en este estudio nos centraremos en el análisis de la parábasis, o aparte, como figura. Explicaremos su funcionalidad, operatividad y tipología dentro de la película *Annie Hall*, su hibridismo con respecto al monólogo, su relación con la *stand-up comedy*, en tanto que género, y su operatividad dentro de la estructura de la película.

Palabras clave: parábasis, *Annie Hall*, Woody Allen, público, *stand-up comedy*.

Abstract: The aim of this paper is to allow the reader to get an accurate picture of the *modus operandi* and purpose of some theatre resources that Woody Allen uses in his filmography. Allen works with a wide range of scenic elements; however, this study focuses on the analysis of parabasis, or aside, as a figure. It provides an explanation on its function, effectiveness and typology within the film *Annie Hall*. This paper also studies its hybrid relation with the monologue; and its relation to *stand-up comedy* as a genre, and its functionality within the structure of the film.

Key words: Parabasis, *Annic Hall*, Woody Allen, Audience, *Stand-up comedy*.

MARCOS GARCÍA BARRERO es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la UAM y licenciado por la RESAD en la especialidad de Interpretación textual. Trabaja, como actor, en el festival Escena Contemporánea (Caryl Churchill, Jean-Luc Lagarce, Heiner Müller...), en Londres (Henley Festival, *La Bohème*) y en el Volksbühne de Berlín. Da clase de teatro en la Universidad Complutense de Madrid (2004-2008) y en la RADA (Inglaterra) junto a la compañía francesa Echange Theatre. Ha actuado con el bailarín Chevi Muraday, la compositora e improvisadora Chefa Alonso, la *performer* Fátima Miranda; y, también, ha sido dirigido por Vicente León, Juan Diego Botto, Darío Facal, Juanfra Rodríguez y Ana Contreras, entre otros. En 2011 escribe y dirige *Que al fin respire* y a partir de ese momento colabora, principalmente, con la compañía Snomians (dirigida por Ana Kuntzelman), y se dedica a la publicación de trabajos científicos y de ficción.

I. INTRODUCCIÓN

Un hombre de apariencia insignificante y gafas de pasta se desvía del curso de la ficción en la que está envuelto y se dirige directamente a un espectador cualquiera, que arrastrado por la corriente principal de opinión que afirma que Woody Allen –el director de la película que está viendo– es un autor imprescindible se sorprende. Ese espectador eres tú. Y ese tú, amante del cine o víctima del pastoreo cultural, acepta que se le increpe o que se le pida una cierta participación dentro del marco diegético al que la película se circunscribe. El personaje en cuestión se llama Alvy Singer. La película, *Annie Hall* (1977).

Su director, Woody Allen, tiene el mérito de ser el principal renovador de la comedia del cine norteamericano, un continuador del estilo clásico de Billy Wilder, Preston Sturges o Ernst Lubitsch. Como humorista de cabaret, y futuro actor, supo asimilar tanto el tono irreverente y fluido de Mort Sahl como la ingenuidad y la réplica inesperada de Bob Hope, la fisicidad de Charlie Chaplin y el verbo meteórico de Groucho Marx. Como escritor, pasó de ser un muchacho de 16 años que redactaba chistes para los periódicos de su ciudad a dirigir sus propios sketches para la cadena de hoteles del *Boroch Belt* de Nueva York. Su prestigio, cada vez mayor, le llevo a escribir para los humoristas más famosos de la época hasta que, finalmente, –animado por sus agentes de siempre Jack Rollins y Charles. H. Joffe– llegó a componer material para sí mismo como monologuista de club, lo que le abriría las puertas del cine: primero como guionista y después como director de sus propias películas.

Este trabajo tiene como objetivo que el lector pueda hacerse una idea precisa del uso y la finalidad de los recursos teatrales en un momento muy concreto de la filmografía de Woody Allen: en su película *Annie Hall* (1977). Este estudio se centrará en el empleo que Allen hace de la parábasis, o aparte, como figura o recurso. Se explicará su funcionalidad, operatividad y tipología dentro de la película *Annie Hall*, su hibridismo con respecto al monólogo, su relación con la *stand-up comedy*, en tanto que género, y su operatividad dentro de la estructura de la película.

En lo que se refiere a la figura de la parábasis, el interés metodológico estriba tanto en el análisis empírico, funcional y estructural, como en la capacidad de dicha figura para alterar el curso habitual de la recepción de la obra cinematográfica. Por este motivo el presente trabajo

se apoyará en el análisis hermenéutico, la teoría literaria, la teoría cinematográfica, la narratología, la ciencia semiótica y la estética. El método empírico-analítico permitirá realizar una medición rigurosa de los elementos analizados, así como de las relaciones que estos establecen entre sí.

La parábasis –al igual que el monólogo y la *stand-up comedy*– es un término «bastardo» con respecto al medio cinematográfico. Pertenece a un arte milenario que ha influido notablemente, en lo que a la estructura narrativa se refiere, sobre el cine: el teatro. La parábasis no deja de ser una figura advenediza, un préstamo útil que la teoría literaria y narratológica tiene a bien hacer para contribuir a desbrozar el campo narrativo de la película en cuestión.

Aristófanes utilizaba la parábasis en sus comedias cuando sus actores –allá por el siglo V antes de Cristo, en Grecia– interrumpían la acción principal de la comedia para dirigirse al público. El monólogo, por otro lado, cobrará forma literaria a lo largo de la historia en la épica, el teatro y la novela, mientras que su primo-hermano, el narrador o el rapsoda, se manifestará a través del tiempo (e incluso el espacio) en el arte de los músicos, los juglares, los *storytellers*, los artistas callejeros, los trovadores y los contadores de todas las épocas hasta devenir, a finales del siglo XIX en Estados Unidos, la semilla de lo que se conoce como uno de los mayores exponentes de la literatura oral contemporánea: la *stand-up comedy*.

Al otro lado de la escena, o de la sala de cine, un *ente* se mira en el espejo de la parábasis: el público.

En lo que respecta al marco teórico es necesario bosquejar una breve cosmogonía que constele a siete autores cruciales para el desglose del presente análisis.

La oratoria ha compartido a lo largo de la historia una misma característica con la representación teatral: ambas se dirigen a una audiencia que mira y escucha. El espectáculo, esa acción de la mirada a la que se denomina teatro, está servido. Grecia, país que se asocia actualmente con la bancarrota y el desastre financiero, fue tiempo ha (hace unos dos mil años) el foco de irradiación de lo que conocemos hoy en día como la Civilización Occidental. Palabras como filosofía, democracia, historia, epopeya, poesía, ley y teatro se subsumen, en la actualidad, en el adjetivo *antigua*, que es el que suele epitetar al país mediterráneo siempre que este es sacado a colación en el ámbito de la cultura. De esta *antigüedad*

viene la parábasis de Aristófanes, prima-hermana de la aversio retórica y antepasada del moderno aparte teatral. Y de este aparte –en su versión cinematográfica– es de lo que se va a ocupar, principalmente, en este estudio.

Patrice Pavis define la parábasis como «la parte de la comedia antigua griega (sobre todo la de Aristófanes) en la que el coro avanzaba¹ hacia el público para exponerle, a través del corifeo, las opiniones y las reclamaciones del autor y para darle consejos» (1984, pág. 325).

Por otro lado, Heinrich Lausberg, desde el campo de la filología clásica y la oratoria, subraya la importancia de la *aversio*, que «en el sentido más amplio es una modificación de la perspectiva del curso del discurso con respecto a los tres elementos de la situación-discurso: con respecto al orador, al objeto del discurso, al oyente» (1983, págs. 217-218).

Más centrado en el análisis de la estructura de la parábasis en la obra aristofánica se encuentra Luis Gil, que explica su función al afirmar que «sirve [la parábasis] para que el autor entre en debate personal con sus enemigos y exponga sus puntos de vista» (2012, pág. 48). Según Gil «su contenido era muy variado: consejos políticos, quejas sobre la situación, alabanzas y vituperios» (2012, pág. 48).

Por último, Anne Ubersfeld y Francisco Rodríguez Adrados brindan, desde el campo de la semiótica teatral y la filología clásica respectivamente, un punto de vista sobre la parábasis cuyo origen y performatividad reside en el coro. Según Ubersfeld:

El coro es una invención de la tragedia griega. [...] «En cuanto al coro en su conjunto, ya sea que cante o que hable, su enunciación se dirige a sí mismo, es decir, primordialmente al espectador. [...] El coro se presenta, por lo tanto, como intermediario, entre los protagonistas y el público, manifestando así de manera sensible la doble enunciación propia del teatro. [...] El coro indica una distancia con respecto a la acción que expresa (2002, pág. 22).

Rodríguez Adrados, por su parte, se centra más en el carácter disruptivo de la parábasis ya que en ella «se interrumpe la acción, el coro se quita la máscara y se dirige directamente a los espectadores» (1983, págs. 134-138).

2. ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS

El corpus analítico de este estudio consta de siete secuencias de la película *Annie Hall*. La primera de ellas abre esta obra cinematográfica y sirve de marco para comprender de qué forma se vale Allen del monólogo –en tanto que recurso narratológico– para establecer las claves que articularán las cinco secuencias subsiguientes (parábasis puras) con la última secuencia, que es una parábasis mixta que deviene monólogo y redondea la estructura de la película.

Las secuencias citadas se van a analizar prestando especial atención a la función que tanto las parábasis como los dos monólogos puntales (el primero y el último) desempeñan desde el punto de vista de la recepción de la obra. De esta forma se establecerá una tipología que servirá de mapa desde el que inducir el principio estructural sobre el que la figura de la parábasis se sustenta.

En cada secuencia se estudiarán los siguientes parámetros: el contenido de la escena, la funcionalidad operante y la funcionalidad del recurso analizado.

2.1. Monólogo 1: Presentación de Alvy

En el monólogo que abre la película *Alvy Singer*, su protagonista, incluye dos chistes: el de las dos ancianas y el de Groucho Marx. (Este último volverá a repetirse parafraseado en la segunda parábasis de este estudio). Los chistes en cuestión ponen de manifiesto la dificultad de Alvy para encajar en el patrón de una relación sentimental, y en la sociedad en general, después de romper con su novia:

Hay un chiste muy viejo: dos ancianas están en una estación de montaña. Una dice: «La comida de este sitio es horrorosa de verdad». Y la otra responde: «Sí, ¿verdad? Y además las raciones son pequeñísimas». Ese es, en esencia, mi concepto de la vida. Llena de soledad y tristeza, de sufrimiento y desgracia. Y encima se acaba enseguida. Otro chiste importante para mí es otro que se suele atribuir a Groucho Marx. Pero creo que es de Freud: «El intelecto y su relación con el inconsciente». Dice así, cito textualmente: «Nunca querría pertenecer a un club que me aceptara como socio». Ese es el chiste clave de mi vida adulta en

cuanto a mi relación con las mujeres. Últimamente tengo ideas de lo más extraño. Acabo de cumplir los 40, y supongo que estoy en plena crisis vital. No me preocupa envejecer. Aunque me estoy quedando un poco calvo. Es casi lo peor que puede decirse de mí. Creo que voy a mejorar con la edad. Creo que voy a ser el típico calvo viril, en lugar de, por ejemplo, el gris distinguido, por decir algo. A menos que sea uno de esos tipos que entran babeando en una cafetería con la bolsa de la compra, gritando consignas socialistas. Annie y yo cortamos y aún no he podido superarlo. Sigo dándole vueltas en la cabeza a nuestra relación, examinando mi vida e intentando averiguar: ¿dónde la jodimos? Hace un año estábamos enamorados... ¿sabéis? Y, es curioso, no soy un tipo retraído. No tengo un carácter depresivo. Y... y... ya sabéis... Supongo que fui un chaval relativamente feliz. Me crié en Brooklyn durante la Segunda Guerra Mundial.²

Desde la funcionalidad operante, estamos ante un monólogo con narrador homodiegético de carácter metacinematográfico, introductorio, estructural y con elementos de *stand-up comedy*, ya que la funcionalidad del recurso analizado es la siguiente:

Introductoria. Presenta al personaje principal de la película.

Estructural. La tesis de la película es presentada mediante el chiste de Groucho Marx-Freud, que volverá a aparecer en la segunda parábasis de este estudio («¿Es el viejo chiste de Groucho Marx de que no quiero pertenecer a ningún club que me acepte como socio?»). Los chistes crean un marco de resonancia necesario para que el último de la película (como veremos en la parábasis y el monólogo final) ejerza una función de tesis, parabólica o didáctica.

Narrativa. Alvy Singer «está percibiendo algo literalmente dentro del mundo de la obra (homodiegéticamente, que diría Genette)» (Chatman, 1990, pag. 166): es un narrador homodiegético.

Proxémica. La posición de Alvy es totalmente frontal con respecto a la cámara. Se trata de un plano medio corto.

Metacinematográfica. El set no remite a un interior (una casa, por ejemplo) ni a un exterior. Se podría decir que es neutro porque el fondo es de un color beige pálido que hace referencia al propio set, o estudio, en el que se está realizando la toma. El director, de esta forma, no oculta al espectador los recursos técnicos propios del cine, lo que constituye una clara referencia al propio código, es decir, al cinematográfico.

Estilística (*stand-up comedy*). El monólogo se abre con un *opener*³(10), al más puro estilo de la *stand-up comedy*, para ejemplificar la visión de la vida que tiene el protagonista y para presentar el sentimiento predominante del personaje (la vida es corta y desgraciada). El segundo plano sentimental es referido por el célebre chiste de Groucho-Freud («nunca querría pertenecer a un club que me aceptara como socio») que contiene una devaluación del sujeto y una crítica a la sociedad (club) que podría admitir en su seno a alguien como el protagonista. Los dos chistes –junto con la depreciación del yo propia del humor judío– son recursos inherentes a la *stand-up comedy* o comedia de club neoyorquina. Allen convierte la *stand-up* en figura de estilo que funciona como motivo y clave poética que le permitirá dirigirse al público de forma «natural», en más de una ocasión, a lo largo de la película.

2.2. Parábasis 1: McLuhan

En esta secuencia, Alvy está en la cola de un cine con Annie y escucha a un desconocido que tiene justo detrás hacer unos comentarios sobre la obra cinematográfica de Federico Fellini que le irritan profundamente. Las opiniones del desconocido se intercalan con la conversación que Annie y Alvy intentan mantener acerca de su terapia y su vida sexual. Sin embargo, las opiniones del desconocido, esta vez sobre Samuel Beckett y las teorías de Marshall McLuhan, no dejan de molestar a Alvy que para romper la tensión se dirige a la cámara y formula la siguiente pregunta: «¿Qué puedes hacer en la cola del cine con un tío como este detrás de ti?» El hombre desconocido se acerca también a la cámara y se coloca junto a Alvy. Entonces, dirige la siguiente pregunta al público de *Annie Hall*:

HOMBRE.– Un momento. ¿Por qué no puedo expresar mi opinión? Es un país libre.

ALVY.–¿Tiene que expresarla en voz tan alta? ¿No le da vergüenza pontificar así? Y lo mejor de todo es que no tiene ni idea de Marshall McLuhan.

HOMBRE.–¿Ah, no? Pues resulta que imparto un curso en Columbia llamado Televisión, Medios y Cultura. Y pienso que mis opiniones sobre el señor McLuhan son muy válidas.

ALVY.- ¡Ah, sí? Pues es divertido porque resulta que tengo aquí mismo al señor McLuhan.

En los diálogos que acabamos de referir los personajes se mantienen en una posición de tres cuartos con respecto al público o, lo que es lo mismo, la cámara. El interés de esta característica proxémica se basa en la analogía con respecto a la colocación clásica de los actores de teatro frente a un público al que ocasionalmente habrán de dirigir un aparte.

A continuación, Alvy se desplaza hacia la derecha de la pantalla. La cámara acompaña su movimiento y el plano, por tanto, se abre: Marshall McLuhan entra en el cuadro. Alvy le dice al hombre: «Permítame. Venga aquí un instante.» El hombre se acerca a Alvy y a McLuhan quedando Alvy en medio de los dos.

MCLUHAN.- He oído lo que decía. Usted no tiene ni idea de mi trabajo. Según usted mi falacia entera está equivocada. Es increíble que consiguiera llegar a ser profesor de algo.

ALVY.- (*A cámara.*) ¡Ay, si la vida fuera siempre así!

Desde la funcionalidad operante, aquí estamos en una parábasis de tipo identificativo, humorístico, reivindicativo y filosófico, ya que la funcionalidad del recurso es la siguiente:

Identificativa. El aparte es tan breve y la escena tan veloz que no da tiempo a que el espectador se pueda distanciar de la misma. Antes bien, este recurso produce una mayor involucración con la historia o, para ser más concretos, con el personaje de Alvy. Allen se vale aquí de un lugar común para un espectador mínimamente cultivado, que es el destinatario habitual de sus películas: el conflicto entre un urbanita que se asfixia en su entorno (Alvy) y un pedante de salón con pretensiones. Allen-Alvy se saca de la manga (como un buen mago) el *deus ex machina* que le permite hacer aparecer al verdadero Marshall McLuhan para, como un hipotético dios griego, hacer justicia poética y colocar a la víctima en el humilladero que, según Alvy, debe ocupar. El sentimiento de alivio de Alvy Singer opera como un mecanismo de identificación en el espectador que, de esta forma, podría reconocerse en una situación similar que haya experimentado u observado.

Humorística. Mediante esta parábasis Allen consigue generar hilaridad y empatía. Se libera, así, la presión que la situación ha ejercido

sobre el personaje gracias al recurso del aparte o parábasis, y se comparte con el público –como haría un criado de una comedia del Siglo de Oro– la alegría de ver al villano escarmentado. Se puede aducir que el recurso y su efecto (la comicidad) priman frente a la acción (fábula) lo que nos podría llevar a preguntarnos cuál es la relación entre la estética del entretenimiento y la estética del contenido en Allen.

Filosófica. La parábasis vehiculiza el siguiente mensaje (funciona como un leitmotiv a lo largo de la película): «si la vida fuese de un modo diferente a como es el mundo sería un lugar menos horrible».

Reivindicativa. En la obra de ficción puede existir algún tipo de justicia poética que en la vida real rara vez se daría. La escena concluye con una petición a los «dioses»: «¡Ay, si la vida fuese siempre así!» De esta forma Allen se vincula directamente con la tradición aristofánica, pues la queja era una de las funciones de la parábasis que el coro realizaba al despojarse de las máscaras, como bien señala Luis Gil: «*Epírrhema/ antepírrhema*. Su contenido era muy variado: consejos políticos, quejas sobre la situación, alabanzas y vituperios» (2012, pág. 48). Allen, utilizará magistralmente este tipo de recursos en otras obras suyas, como por ejemplo en el comienzo de su película *Whatever it Works*.⁴ En este caso la queja del personaje principal, Boris, se expone mediante un monólogo a cámara que es deudor de la figura de la parábasis.

2.3. Parábasis 2: En la cama con su primera mujer

Previamente a la parábasis, Annie y Alvy discuten en la cama, tras ver *La pena y la piedad*⁵, porque ella no quiere tener relaciones sexuales. Él no lo entiende y ella le recuerda que es algo que ocurre en todos los matrimonios. Dice: «Tú has estado casado antes. Ya sabes lo que ocurre. Al principio estabas loco por Allison.»

Se pasa, entonces, a una escena de dormitorio entre Allison y Alvy. Él se encuentra en la cama con su primera mujer, Allison (se han conocido en una de las actuaciones de Alvy como humorista). Es una mujer judía de origen polaco, brillante y preparada. Justo cuando ella quiere hacer el amor Alvy sale de la cama para ponerse a disertar sobre las diversas teorías de la conspiración respecto al asesinato de J. F. Kennedy. La cámara le sigue a lo largo de la habitación mientras perora y se detiene cuando llega al lugar de origen (la cama). Alvy dice una última

frase sobre el tema y sale del plano. Allison le recrimina: «Utilizas esa teoría de la conspiración como excusa para no hacerlo conmigo.» La cámara se desplaza de la cama, donde se encuentra Allison, para llegar al otro extremo de la habitación en el que está Alvy. Este dice a cámara: «¡Oh, Dios mío! Tiene razón. ¿Por qué pasé de Allison Portchnik? Era guapa, dispuesta, muy inteligente. ¿Es el viejo chiste de Groucho Marx de que no quiero pertenecer a ningún club que me acepte como socio?»

En este caso estamos ante una parábasis de tipo filosófico, estructural, reflexivo y caracterológico:

Filosófica. Plantea la cuestión de por qué dejamos de hacer las cosas que objetivamente nos conviene (en este caso profundizar en la relación de pareja con una mujer llena de virtudes). Para darle una explicación a su comportamiento Alvy cierra su parábasis con la paráfrasis del chiste de Groucho/Freud con el que abre la película («¿Es el viejo chiste de Groucho Marx de que no quiero pertenecer a ningún club que me acepte como socio?»).

Estructural. De esta forma el consabido chiste pasa de ser una simple ingeniosidad a tener un valor estructural y temático, pues, por un lado, se relaciona con el que abre la película y, por otro, se manifiesta en calidad de motivo sustancial que nos recuerda la *coupure* que existe entre el individuo y la sociedad, representada esta por la pareja como núcleo de una institución familiar a la que Alvy se niega a pertenecer (aunque desee hacerlo).

Reflexiva. Alvy no se entiende a sí mismo y por lo tanto necesita una respuesta. ¿Dónde hallarla? En el público. La pregunta generará en un espectador atento una respuesta silenciosa que puede ser:

Compasiva. (Para con la situación de Alvy). El espectador se identifica ante un universal –la dificultad de saber lo que se quiere en la vida– y es interpelado de una forma tan directa que puede formularse la siguiente pregunta: ¿quién en su vida sentimental no se ha enfrentado a un dilema en el que tenga que escoger entre hacer lo que se debe –pertenecer a un club (la familia, las relaciones amorosas estables, los valores de la sociedad en tanto que conjunto)– o ir a contracorriente, es decir, huir de cualquier club que admitiese, como socio, a gente como uno mismo? La cualidad sufriente del personaje, en tanto que individuo escindido y auto-marginado (heteronomía versus autonomía), mueve a *padecer con* el personaje (compasión).

Judicial. El espectador emite un veredicto (culpable o inocente) basándose en su propia moral y sus referentes culturales.

Inexistente. Al espectador no le resuena en absoluto esa pregunta, o bien porque no entiende el humor de carácter auto-despreciativo del chiste, o bien porque la ruptura del código (la cuarta pared) le resulta inútil, inexplicable, estúpida.

Caracterológica. El personaje se muestra fiel a sus obsesiones (pertenencia-exclusión), lo cual refuerza la imagen que el público tiene de él y le confiere una mayor verosimilitud.

2.4. Parábasis 3: La familia de Annie

Alvy está sentado a la mesa con la familia de Annie. Les acaba de conocer. Mientras que los padres de ella charlan, Alvy –que está de perfil en el plano– se gira hacia a la cámara y le habla al público:

Esta familia es increíble. La madre de Annie es realmente guapa. Y están hablando de mercadillos y de diques secos. Y la anciana de aquí al fondo es la típica que odia a los judíos. Son muy americanos. Muy sanos. Como si nunca se pusieran enfermos. Nada que ver con mi familia. Son como el aceite y el agua⁶.

Desde la funcionalidad operante, aquí la parábasis es de tipo paródico, regulador, expresivo, anticipatorio, identificador y estructural. Es decir:

Paródica. Se describe a la familia de Annie: ser muy guapos (la madre de Annie), odiar a los judíos (la abuela) y tener una apariencia sana parecen ser los rasgos definitorios de la familia tipo norteamericana. Hay varios elementos que Alvy usa para subrayar la diferencia que existe entre la familia americana tipo y la familia judía. El primero es el comentario (chiste fallido) que Alvy hace sobre la salsa de la abuela que es pasado por alto por el resto de la familia y que parece molestar a la abuela, que no lo entiende. El siguiente es un breve plano de la abuela mirando a Alvy seguido de otro de Alvy vestido como un rabino, lo que da a entender que la abuela –según Alvy– ve a todos los judíos como a ortodoxos religiosos. A continuación, va el comentario que la madre de Annie hace sobre los quince años que Alvy lleva yendo al psicoanalista.

Alvy contesta jocosamente con un chiste auto-despectivo que viene a decir que, en realidad, el psicoanálisis no le vale para nada. La madre de Annie no contesta y parece no comprender la ironía de Alvy o carece, por completo, de todo sentido del humor. Alvy ha intentado ser gracioso, caer bien, lo cual es muy coherente con su personaje, un *integrado* –que diría Umberto Eco– que disfruta del éxito como *stand-up comedian* profesional e intenta dar lo mejor de sí: el humor.

Reguladora. Alvy no conecta con nadie durante la comida (ni siquiera Annie interviene a favor de él o hace esfuerzo alguno por integrarle). Por este motivo cabe la posibilidad de que el estado de «incomunicación» en el que se halla Alvy (al fin y al cabo, es un mago de la palabra, un ser verbal, un humorista) sea lo que permite que un recurso tan artificial como el del aparte, o la parábasis, encaje con naturalidad en la escena. La parábasis actúa como una válvula de escape ante una situación opresiva o crítica, al igual que en el caso de McLuhan o en la escena de la cama con su primera mujer.

Expresiva. Muestra el sentimiento de asombro e incredulidad de Alvy ante el tipo de conversación que se sostiene en la mesa.

Anticipatoria. Inmediatamente después de que Alvy finalice su parábasis con la frase «nada que ver con mi familia. Son como el aceite y el agua» la pantalla se dividirá en dos: en el lado izquierdo continúa la escena con la familia de Annie y en la parte derecha se muestra un *flash-back* de la familia de Alvy, también comiendo.

Identificadora. Si Alvy –cuyo recurso natural para conectar con el entorno es el humor– no ha logrado empatizar con la familia de Annie, a Allen, como director, le puede resultar lógico hablar a la cámara en busca del espectador como una figura cómplice que pueda compartir el sentimiento de extrañamiento que el protagonista experimenta.

Estructural. Desde el punto de vista estructural Alvy ya ha hablado a cámara varias veces hasta ese momento: el monólogo del comienzo, la escena de McLuhan y la discusión con Allison en la cama. De esta manera, la parábasis sigue funcionando como motivo o clave, si se quiere, cuya principal función es la de *mantener a flote* al personaje de Alvy y seguir alimentando la relación de intimidad Alvy-Allen-público mediante un recurso que funciona como nota dominante y como generador de contenido.

2.5. Parábasis 4: El error de Annie

En esta secuencia, Alvy sigue a Annie por la calle porque cree que ella le engaña con su profesor. Annie le acusa de que nunca quiso comprometerse como pareja y le recuerda que hace un mes discutieron porque a Alvy le parecía que ella no era lo suficientemente lista.

Están en la cocina y Annie acaba de llegar de la consulta del psicoanalista. Discuten porque ella dice una frase mal («la cuestión es si cambiará la esposa») y Alvy le señala su error. Entonces ella lo niega y arguye que lo que ha dicho es «la cuestión es si cambiarán las cosas». Como ella no da su brazo a torcer él mira a la cámara y se dirige al espectador:

ALVY.- Ha dicho «si cambiará la esposa». Lo habéis oído, así que no estoy loco.

ANNIE.- Le dije que pensaba que nunca me tomabas en serio porque pensabas que no era lo suficientemente lista.

Este es un caso de parábasis de carácter apelativo, judicial, subjetivo y estructural:

Apelativa. *Habéis* oído remite a un tú, a un *vosotros* (el público de la sala), una segunda persona a la que se alude verbalmente. Alvy, de esta forma, se apoya en el público, un ente impersonal que mira la escena y que, presuntamente, tiene una posición objetiva con respecto al conflicto referido: Annie se ha equivocado. El espectador es un observador-testigo que tiene la respuesta a la pregunta de Alvy. Puede formular un sí, *Alvy, ha dicho esposa y no cosa. Tienes razón Alvy. No estás loco*. Pero sólo puede hacerlo en su interior, ya que carece de la capacidad para comunicarse con el actor de la pantalla.

Judicial-subjetiva. De esta forma, Allen coloca al espectador de parte de Alvy, ya que la que está «loca», la que no tiene razón, es Annie, que es incapaz de reconocer su error. Además de esto, Allen, como realizador, consigue una mayor adhesión del público para con el personaje. Alvy busca en el público de la sala una señal de asentimiento, un *sí, tienes razón* que, obviamente, no consigue. Para Allen, como autor, este tanto que se apunta Alvy mediante el uso de la parábasis permite que el personaje se consolide dentro del marco diegético en el que opera.

Estructural. La parábasis sigue ejerciendo la misma función estructural que en los casos anteriores ya que se manifiesta como una respuesta ante una situación crítica y, además, siempre es ejecutada por el mismo personaje (Alvy).

2.6. Parábasis 5: «Se enfrió su pasión por mí»

La secuencia se abre con Annie y Alvy en la calle. Ella llama a un taxi y Alvy la persigue.

ALVY.– La educación para adultos es una basura. Hay profesores de pacotilla.

ANNIE.– No me importa lo que digas de David. Es un buen profesor... ¿Y por qué me sigues?

ALVY.– Os seguía a ti y a David.

ANNIE.– Mira, creo que podemos dejarlo ya.

ALVY.– Bien. Fantástico.

Annie se mete en el taxi y se va. Alvy, entonces, se dirige a la cámara: «No sé lo que he hecho mal, quiero decir que no puedo creerlo. Se enfrió su pasión por mí. ¿Fue culpa mía?». Alvy cambia de dirección y deja de hablar a cámara para preguntarle a una anciana⁷ que pasa a su lado. Camina junto a ella mientras le habla:

ANCIANA.– No es culpa tuya. Así es la gente. ¿El amor se acaba?

ALVY.– ¿El amor se acaba? ¡Dios! Qué idea más deprimente.

A continuación, Alvy se cruza con un hombre y se para a hablar con él.

ALVY.– Quiero preguntarle algo. Cuando está con su mujer en la cama, ¿necesita algún tipo de estimulación artificial? Como... ¿la marihuana?

HOMBRE.– Usamos un enorme huevo vibrador.

ALVY.– ¿Un enorme huevo vibrador?

El hombre se va y Alvy dice: «Claro, si le pregunto a un psicópata es una respuesta normal. ¡Dios!». Seguidamente para a una pareja de jóvenes:

ALVY.— A ver. Parecéis una pareja muy feliz. ¿Lo sois?

CHICA Y CHICO.— Sí.

ALVY.— ¿Y cómo lo explicáis?

CHICA.— Yo soy muy superficial, muy vacía, no tengo ideas y nada interesante que decir.

CHICO.— Y yo soy exactamente igual.

ALVY.— Ya veo. Bueno... muy interesante. Así que os lo habéis podido montar, ¿eh?

CHICO.— Eso es.

ALVY.— Bueno, muchas gracias por hablar conmigo.

Alvy deja la pareja y cruza la calle mientras continúa hablando. Dice: «Incluso de pequeño, siempre me dio por la mujer equivocada. Ese es el problema.» Se dirige a un caballo, montado por un policía, y le habla: «Mi madre me llevó a ver Blancanieves. Todos se enamoraron de Blancanieves y yo me quedé prendado de la madrastra.»

La secuencia descrita, desde la funcionalidad operante, es un ejemplo de parábasis de carácter expresivo, judicial, inclusivo, estructural y terapéutico, ya que la funcionalidad del recurso es la siguiente:

Expresiva. Se expresa un sentimiento de incredulidad y asombro. Dice Alvy: «No sé lo que he hecho mal, quiero decir que no puedo creerlo. Se enfrió su pasión por mí. ¿Fue culpa mía?». Según Anne Ubersfeld: «En cada oportunidad, el coro indica una distancia con respecto a la acción que expresa: por medio de la palabra, el canto o la danza, los sentimientos provocados por el espectáculo de la acción, o por la palabra y el canto, las reflexiones que aquella inspira o los conflictos de valor que contiene» (2002, pág. 22).

Judicial. El personaje ignora si ha obrado bien, si es el responsable del enfriamiento de la pasión amorosa. La duda le hunde y necesita, por tanto, el veredicto del público —a quien va dirigida la pregunta— que obviamente no puede dárselo, lo que motivará que Alvy busque su respuesta en los ciudadanos de Manhattan.

Inclusiva. Sin embargo, el público de la sala es interpelado. Allen persigue la involucración del espectador —su *ser responsable* de lo que ocurre en el marco diegético— que ya no puede estar al margen de la acción y como consecuencia generará en su interior un conjunto de respuestas activas que no podrán manifestarse de forma locutiva.

Estructural. Esta, al igual que las parábasis anteriores, constituye un motivo con el que el público ya está plenamente familiarizado. Una familiaridad cada vez mayor con el personaje es lo que le permite al público *responder* a la pregunta de carácter más íntimo hasta el momento: «¿Fue culpa mía?».

Terapéutica. (Elementos dialógicos ajenos al entorno diegético). Podemos hablar de un carácter cada vez más terapéutico de las continuas *aversios* de Alvy, ya rompan estas la cuarta pared cinematográfica o la intradiegética. Alvy interroga a ciudadanos desconocidos, personajes hacia los que no ha habido referencia alguna dentro del marco ficcional de *Annie Hall*, pero que sí pertenecen –si somos rigurosos– al marco diegético. Esta suerte de *repentismo* del personaje de Alvy, de licencia poética con la que Allen desafía los límites del realismo y la lógica misma de la representación, es la llave con la que logrará que la ciudad de Nueva York se abra a sus problemas; aquella que le servirá para que cualquier desconocido inspeccione su intimidad; la consecución, en definitiva, de su objetivo: ser psicoanalizado. Sus terapeutas en este caso serán: una abuela, un hombre, una pareja convencional e, incluso, un caballo.

2.7. Parábasis 6 y monólogo 2: «Necesitamos los huevos»

Aquí Alvy está en una sala de ensayo con dos actores. Ha escrito una obra teatral en la que recrea el momento en el que Annie y él rompieron en Los Ángeles, pero a diferencia de lo que ocurrió en la realidad ahora el final es feliz: los actores se besan y se pasa a un plano medio frontal de Alvy. Durante unos segundos observamos cómo su mirada está desviada hacia el lugar en el que ensayan los actores. Entonces, sin mover la cabeza, cambia la dirección de sus ojos y los dirige hacia la cámara para empezar a hablar. Comienza, de fondo, a sonar el tema *It is like old times*. Dice Alvy: «¿Qué queréis? Era mi primera obra. Ya sabéis que los artistas siempre queremos que las cosas salgan perfectas en el arte, porque en la vida es muy difícil. Sin embargo, lo interesante es que volví a encontrarme con Annie. Fue en la zona oeste de Manhattan».

A partir de este momento el resto de la historia continúa, mediante el recurso del monólogo en *off*, sobre las imágenes que hacen referencia a lo que el personaje narra. Dice Alvy⁸: «Se había mudado a Nueva York. Estaba viviendo en el Soho con un tío. Cuando la vi lo llevaba a la fuerza

a ver *La pena y la piédað*, que para mí fue todo un triunfo personal. Annie y yo comimos juntos otro día... y charlamos de los viejos tiempos.» La canción *It is like old times*, que estaba de fondo mientras Alvy desarrollaba su narración, pasa a un primer plano sonoro y vemos escenas del pasado de la pareja⁹.

ALVY.- (*En off.*) Después se hizo un poco tarde y los dos teníamos que irnos. Pero me encantó ver a Annie de nuevo. Me di cuenta de que era fantástica y lo divertido que fue conocerla, y me acordé de aquel viejo chiste, ya sabéis, un tío que va al psiquiatra y dice: «Doctor, mi hermano está loco: cree que es una gallina». Y el doctor le dice: «¿Bueno, y porqué no me lo traes?». Y el tío responde: «Lo haría, pero necesito los huevos». Bueno, supongo que esa es más o menos mi opinión sobre las relaciones. Son completamente irracionales, locas y absurdas. Pero supongo que seguimos ahí porque la mayoría necesitamos los huevos.

Hablamos en este caso de parábasis justificativa, metaficcional y estructural porque:

Justificativa. Como nos recuerda Luis Gil «la parábasis propiamente dicha [...] contiene una justificación personal del poeta y una ojeada crítica a sus predecesores, Magnes, Cratino y Crates. El breve *pnigos* [...] solicita el aplauso de los espectadores» (García López y Gil Fernández, 2000, págs. 136-137). En este caso Allen recoge el testigo de una parábasis más evolucionada que la original aristofánica. Recordemos que la parábasis en su forma más primitiva no sólo interrumpía la línea de acción, sino que podía hacer referencia a cualquier asunto de la vida pública que el autor considerase oportuno (Rodríguez Adrados). El autor (Aristófanes en el caso que nos refiere Luis Gil) podía criticar a otros comediógrafos rivales. Allen, en este caso, sólo se refiere a la valía dramática de su *alter ego* Alvy, lo que supone una referencia implícita (o guiño) de segundo orden hacia sí mismo como autor. De esta forma el círculo de autorreferencias es doble (Allen-autor y Alvy-personaje).

Metaficcional. La parábasis se abre con una pregunta directa, coloquial y carente de ambigüedad («¿qué queréis?») y continúa con la alusión a la dificultad de escribir con maestría («era mi primera obra»), lo que supone no sólo una justificación, sino la expresión de la necesidad de ser juzgado con benevolencia (metaescritura). Por último, la frase «ya sabéis que los artistas siempre queremos que las cosas salgan perfectas

en el arte porque en la vida es muy difícil» anuncia una poética propia (en tono casual, pero serio) que reivindica implícitamente una función del arte sublimada donde este ha de arrogarse (y ganarse) el derecho a enmendar los *defectos* de la vida.

Estructural. Nuevamente la parábasis realiza por repetición, tono y direccionalidad su función estructural. Es la sexta de toda la película, así pues, si hacemos una media veremos que aparece una vez cada vez cada quince minutos y medio como *leitmotiv*¹⁰.

En cuanto al monólogo en *off* narrativo es una adaptación de la *stand-up comedy* al monólogo cinematográfico: hibridación y valor estructural del chiste. Su función es:

Narrativa-epilogoal. Cuya función es dar cuenta del final de la relación con Annie.

Literaria. La voz en *off* remite a la figura de Allen como novelista o *escritor de película*, que es como así mismo se ve el cineasta neoyorquino¹¹.

Estructural. Recapitula los momentos más señalados del año que Alvy y Annie pasaron juntos, y concuerda, en estilo (*stand-up comedy*) y direccionalidad con el monólogo de apertura.

De tesis. El monólogo tiene también una función demostrativa, ya que expone el pensamiento del autor –su tesis– sobre el tema referido, pero de forma puramente subjetiva, no académica. El arte, aquí, no pretende emular a la ciencia, aunque se valga de los métodos de esta para legitimar su función.

3. CONCLUSIONES

Los tres chistes principales –el de las ancianas (epígrafe 2.1) el de Groucho Marx (epígrafe 2.1 y epígrafe 2.3) y el de los huevos (epígrafe 2.7)– que articulan *Annie Hall* son hitos o motivos que contribuyen a estructurar la película y a sostener sus tesis: las relaciones sentimentales no pueden someterse a la lógica ni al análisis pues son tan absurdas como necesarias. Alvy lo expresa de la siguiente manera en el monólogo-epílogo que cierra la obra: «Bueno, supongo que esa es más o menos mi opinión sobre las relaciones. Son completamente irracionales, locas y absurdas. Pero supongo que seguimos ahí porque la mayoría necesitamos los huevos».

La parábasis en *Annie Hall*, en todos los casos que hemos analizado, opera como un mecanismo regulador de la tensión dramática implícita en la comedia, una suerte de válvula de escape que refuerza la adhesión del espectador para con la historia y el discurso de la obra. La *paidéia* particular de Allen es una aventura didáctica que se resuelve a través de los pequeños dilemas en los que el protagonista se ve implicado. Su condición frágil e insegura, pero también arrogante y pedante a partes iguales, da pie a un antihéroe poliédrico que se debate entre su necesidad de autoafirmación en un entorno urbano que le asfixia y los momentos de incertidumbre que desea compartir con el público de la sala de cine. Son justamente estos momentos de falta de seguridad o certeza, dirigidos al espectador mediante el recurso de la parábasis, los que constituyen la divisa necesaria para que la audiencia pueda compartir con Allen la tesis de que las relaciones sentimentales son «completamente irracionales, locas y absurdas».

La parábasis también cumple otras funciones en las escenas analizadas: es un mecanismo de identificación para el espectador, tiene una función reivindicativa, genera comicidad, expresa ideas filosóficas, tiene una capacidad estructuradora, posee un valor reflexivo, retrata a un personaje, sirve de vínculo con lo paródico, implica una función expresiva y anticipatoria, es una herramienta apelativa que expresa el juicio del personaje sobre la situación en la que está inmerso desde un punto de vista subjetivo, es un recurso inclusivo y terapéutico, tiene un valor literario y autorreferencial, y se vincula, finalmente con el monólogo mediante dos vías: una puramente literaria y otra que es deudora de la *stand-up comedy*.

Allen maneja con soltura, heterodoxia e hibridez recursos de origen tan diferente como la parábasis (teatro) y el monólogo (novela, *stand-up comedy*, televisión, juglaresca), moviéndose con soltura, de esta forma, entre las aguas de lo que se conoce como alta y baja cultura. Su ruptura de la cuarta pared cinematográfica debe tanto a la comedia aristofánica como a la televisión, al cine de Ingmar Bergman como a los monólogos satíricos y mordaces de Mort Sahl durante la época del macartismo. Sin embargo, Allen, como buen cómico de formación autodidacta, dirá lo siguiente sobre sus rupturas en *Annie Hall*: «Exacto, como Groucho [Marx] o Bob Hope [en lo que a los apartes se refiere]. Esto [la parábasis] es más por el desarrollo de la historia que por el chiste. Quería que

el público viviera esto conmigo. Ése fue el impulso que me llevó a hacer la película en primer lugar» (Björkman, 1995, pág. 75).

De poco le hubiera servido a Allen conocer de antemano los valores de la posmodernidad en la que estaba inmerso en los años 60, la autorreferencialidad implícita en sus películas o que sus rupturas a cámara eran deudoras de las parábasis aristofánicas.

Allen compara su aprendizaje en la comedia, el cine, la escritura y la actuación con la ósmosis, que es la forma –como él mismo ha afirmado varias veces– mediante la cual un músico de jazz no académico aprende a tocar: por penetración recíproca, es decir, leyendo, viendo, escuchando, haciendo, relejendo, tocando, corrigiendo y actuando sin parar.

No se puede olvidar que la cultura anglosajona ha glorificado al máximo la que es, posiblemente, su mayor invención en lo que al mundo del espectáculo se refiere: el *showbusiness*. El negocio del espectáculo atrajo a artistas de todo tipo y origen y los aglutinó bajo una máxima: *be a clown, be an entertainer*. El viejo conflicto entre arte y mercado también pesó sobre Woody Allen que tras fracasar con su primer guion para el cine (*What's up Pussycat?*, 1965) se juró a sí mismo que siempre tendría el control total sobre todas las películas que hiciera. Desde *Toma el dinero y corre* (1969) en adelante ha hecho siempre la película que ha querido sin intromisión alguna de los productores. ¿La única regla de oro a respetar? «Cíñete al presupuesto». Y dentro de ese límite, tan necesario para un artista, ha creado películas como *Annie Hall*, en las que el narrador-protagonista-autor ha sentido la necesidad de abandonar la acción momentáneamente para involucrar al espectador aún más en la historia, no para distanciarle de la misma. Este ilusionismo aleja al realizador neoyorquino de cualquier premisa brechtiana que persiguiese el distanciamiento del espectador con respecto al marco diegético en el que la obra se inscribe.

Su *aversio*, su giro hacia el espectador, la mirada descarada e imprevista que dirige al público es el fruto de aquella primera pulsión infantil que sintió a los tres años cuando su madre tuvo que tirar de él para separarle de la pantalla sobre la que se proyectaba la película *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937). ¿Quién, que haya amado el cine, no ha fantaseado alguna vez con traspasar la cuarta pared cinematográfica para introducirse en un mundo de ficción donde poder olvidarse de las frustraciones de la vida cotidiana?

Allen ya había dado muestras de breves rupturas a cámara en sus primeras películas, pero se trataba, más bien, de giros que imitaban el estilo anecdótico de Bob Hope. No tenían, aún, el valor estructural que tienen las parábasis en *Annie Hall* (1977). Tiempo después, en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), materializaría Allen aquel deseo infantil suyo mediante un impulso inverso: el de Tom Baxter, el héroe de ficción que atraviesa la pantalla de cine para dejar con la boca abierta a Cecilia, una mujer que cada noche ve la misma película para sumergirse en un sueño que le haga olvidarse de su desgraciada vida.

Allen, humorista; Allen, escritor de chistes para el periódico *The Mirror* a los dieciséis años; Allen, hacedor de *sketches* para colonias de verano y monologuista de club que compartía cartel con un joven Bill Cosby; Allen, prosista en *The New Yorker*, dramaturgo y novelista en el cine (le gusta decir que escribe en película); Allen *entertainer* en los programas de televisión *The Tonight Show* y *The Dick Cavett Show*; Allen, admirador de la *Nouvelle Vague* (interpreta en 1987 un papel en la película *King Lear*, de Jean-Luc Godard), de Ingmar Bergman, Chéjov y Strindberg; Woody Allen, judío de origen y ateo por Dostoyevski; el incansable fan de Bob Hope; el seguidor de la estela del primer humorista de corte intelectual que fue portada del *Time*, Mort Sahl, y, posiblemente, el mejor continuador de la estela irreverente de su admirado Groucho Marx, un actor, también judío, que elevó la comedia verbal hasta cotas insospechadas en el cine de los años veinte, treinta y cuarenta.

Marx, fue un sátiro de ingenio desbordante como se puede ver en sus películas o en sus declaraciones públicas: «Recuerdo perfectamente la primera vez que disfruté del sexo. Todavía conservo el recibo»; «Encuentro la televisión muy educativa. Cada vez que alguien la enciende, me retiro a otra habitación y leo un libro»; «Disculpen si les llamo caballeros, pero es que no les conozco muy bien».

Groucho consiguió –a pesar de sus andares de velociraptor y de lucir un bigote pintado con corcho quemado fruto de una ocurrencia antes de salir a escena– ser un rostro familiar y natural en el cine estadounidense de entreguerras. Su artificio –que desdeña el naturalismo y aboga por la caricatura del sátiro– no es menos extraño que la ruptura alleniana de la cuarta pared. Este recurso formal –junto a otros muchos empleados en el resto de sus películas– aleja al director de los presupuestos miméticos y televisivos que sigue la mayor parte del cine actual.

El humor de Allen –aunque recubierto casi siempre de una pátina de amabilidad que la fragilidad de su físico impone– ha apuntado contra los valores sagrados de la sociedad occidental: Dios, el Judaísmo, la obsesión por la salud y el dinero, la muerte como tabú, el sinsentido de la institución matrimonial, la estupidez del entretenimiento de masas, el puritanismo y el sexo, la necesidad de control del propio destino y la culpa, entre otros temas. Su síntesis de las formas sub-genéricas del espectáculo y los valores de la alta cultura se asienta sobre el dintel humorístico formado por Groucho Marx, Bob Hope y Mort Sahl, y la columna literaria de S. J. Perelman, Fyodor Dostoyevski, Antón Chéjov, Saul Bellow e Ingmar Bergman. Este eje arquitectónico ha sido recorrido, desestabilizado y enriquecido por las múltiples influencias que para el oído de un artista atento ofrece el mundo.

En la actualidad, la escuela norteamericana de *stand-up comedians* –muchos de ellos actores, guionistas, productores y realizadores de sus propias obras– tiene adalides tan viejos como Larry David (nacido en 1947 es el alter ego de Allen en *Whatever it Works*, 2009), más jóvenes y descarados, como Ricky Gervais (1961) y Louis C. Clark (1967), y otros de última generación, como David Chapelle (1973) y Amy Schumer (1981). Tanto Chapelle, que cuestiona los límites de la negritud (él mismo es negro) mediante chistes rabiosos e incómodos sobre el racismo y la religión, como Schumer, que ironiza sobre temas tan espinosos como la normalización cultural de la violación de las mujeres o la aparente libertad sexual del mundo occidental y el feminismo, demuestran que el humor es mucho más que un pasatiempo, y que un chiste puede arrojar más luz sobre un tabú social que cualquier idea filosófica, sobre todo si tenemos en cuenta las voces cada vez más susceptibles y represivas de colectivos sociales «ofendidos» por chistes o historias cómicas que les han costado a sus creadores multas y juicios varios e, incluso, la muerte. El fantasma de la censura planea, de nuevo, sobre la llamada sociedad de la libre expresión. El senador Joseph McCarthy se sentiría muy orgulloso de comprobar cómo muchas sociedades europeas, incluida la española, se han *macartizado* hasta un punto en el que es la misma sociedad la que se erige como censora de sí misma.

El humor puede ser un analgésico, e incluso un laxante, que alivie momentáneamente el descontento de una sociedad insatisfecha y su apatía medular, pero también puede ser, en su forma más refinada, el revulsivo emocional que provoque un centelleo sináptico, el destello

inesperado de un pensamiento cuya manifestación sea una sonrisa, una risa o una carcajada que ilumine, en el cerebro del espectador, aspectos de su propia estupidez y de su propia grandeza que le hagan ir más allá de sus pobres concepciones vitales y sus prejuicios, o al menos más allá, de eso que llaman la escala de valores y el sentido común.

4. OBRAS CITADAS

- Allen, Woody (2007). *Annie Hall*. Barcelona: Tusquets.
- Björklman, Stig (1995). *Woody por Allen*. Madrid: Plot.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- García López, José; Gil Fernández, Luis (2000). *Aristófanes. Comedias. Los arcanienses. Los caballeros*. Madrid: Gredos.
- Gil, Luis (2012). *Aristófanes*. Madrid: Gredos.
- Lausberg, Heinrich (1983). *Elementos de la retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Lax, Eric (1991). *Woody Allen. Biografía*. Barcelona: Ediciones B.
- Pavis, Patrice (1984). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Tafoya, Eddie (2009). *The legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*. Florida: Brown Walker Press, Boca Raton.
- Ubersfeld, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

5. NOTAS

- ¹ El factor proxémico es fundamental para entender el salto dimensional que se produce tanto en la oratoria clásica (cuando el orador cambia la dirección de su discurso) como en las diferentes parábasis que se dan en la filmografía de Allen.
- ² Todos los diálogos de la película mencionados en este estudio están en Allen (2007).

- ³ «Un *opener* es el primer chiste de un monólogo de *stand-up comedy*» (Tafoya, 2009, pág. 215).
- ⁴ «Por Dios. Si tengo que comer nueve piezas de fruta y verduras por día para vivir... no quisiera vivir. Odio las malditas frutas y las verduras. Y el Omega 3, la cinta de correr, el electrocardiograma... la mamografía, el ultrasonido pélvico... y ¡Dios mío, la colonoscopia! Y con todo eso incluso llega el día en el que te meten en la caja... y sigue con la próxima generación de idiotas... que también te hablan de la vida y te dicen lo que está bien» (en la película *Whatever it Works*, Woody Allen, 2009).
- ⁵ *The sorrow and the pity* (*Le chagrin et la pitié*) es un documental de Marcel Ophüls de 1969 acerca de la colaboración entre el gobierno francés y la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. En el documental se presenta el antisemitismo como una de las razones de dicha colaboración.
- ⁶ A partir de este momento la pantalla se divide en dos partes: en la de la izquierda podemos ver la continuación de la escena anterior y en la de la derecha a la familia de Alvy comiendo. Las diferencias entre ambas familias radican en aspectos temáticos, culturales (los valores del judaísmo frente a los de la *waop family* norteamericana) y rítmicos (velocidad e intensidad emocional).
- ⁷ Los personajes con los que Alvy interactúa en esta escena se pueden considerar elementos dialógicos ajenos al entorno diegético.
- ⁸ Se ven las siguientes imágenes mientras Alvy narra: Alvy, Annie y sus respectivas parejas charlan junto a la entrada de un cine en el que proyectan *The Sorrow and the Pity*; Annie y Alvy almuerzan juntos en un café.
- ⁹ El primer día que van juntos en coche (Alvy con un sándwich en la mano); cocinando unas langostas; paseando por la playa; su primera conversación en el gimnasio; la noche en que Annie tuvo miedo de las arañas; en una librería; juntos en la cama (ella lee un libro y él le besa el hombro); cuando Alvy estornuda sobre una caja de cocaína; Annie jugando al tenis; Annie y Alvy saliendo de una actuación (Alvy firma autógrafos); Annie llora en la cama y se abraza a Alvy (se besan); Annie prepara sus cosas para mudarse con Alvy por primera vez; Annie abre un regalo de Alvy (lencería) y se besan; Annie y Alvy entran en casa; se besan en el banco de Central Park; se besan a la orilla del mar.
- ¹⁰ La frecuencia citada (15' 30'') responde a una media hecha a razón de los 93 minutos que dura la película.

- ¹¹ «Woody Allen: me gusta la idea novelesca en general. Siempre me provoca. Me encanta la idea de trabajar a la manera novelesca sobre la pantalla. Siempre tengo la sensación de estar escribiendo con película. Lo que me gusta es algo del enfoque novelístico. [...] Puedes hacer en la novela lo que haces en el cine y viceversa. Ambos medios están físicamente muy cerca. No es como el teatro, que es algo completamente distinto» (Björkman, 1995, pág. 194).