

El cine como terapia: el psicoanálisis en la obra de Woody Allen

Miguel Ángel Huerta Floriano

Facultad de Comunicación. Universidad Pontificia de Salamanca (España).

Correspondencia: Miguel Ángel Huerta Floriano. Facultad de Comunicación. Universidad Pontificia de Salamanca. Henry Collet, 90-98. 37007 Salamanca (España).

e-mail: mahuertafl@upsa.es

Recibido el 6 de noviembre de 2007; aceptado el 29 de noviembre de 2007

Resumen

Con toda seguridad, no existe en el panorama cinematográfico una filmografía que haya dedicado tanta atención al psicoanálisis y a los psicoanalistas como la de Woody Allen. La obra del cineasta neoyorquino se sostiene sobre una serie de constantes formales, narrativas y temáticas en las que participan con gran peso asuntos como la inestabilidad emocional y su tratamiento psicoterapéutico, normalmente abordados con un prisma cómico. Además, algunas de las películas más representativas del universo de Allen pueden entenderse, en el fondo, como ejercicios de liberación psicológica por las peculiares estructuras que manejan. En ellas suele representarse la figura del psiquiatra con una intención crítica que, sin embargo, no oculta la necesidad de su existencia en un mundo contemporáneo y urbano en el que reina la confusión y la falta de sentido. Por todo ello, Woody Allen es considerado como uno de los grandes referentes en el tratamiento cinematográfico de las obsesiones de nuestro tiempo.

Palabras clave: cine, psicoanálisis, obsesión, psiquiatra, psicoterapia.

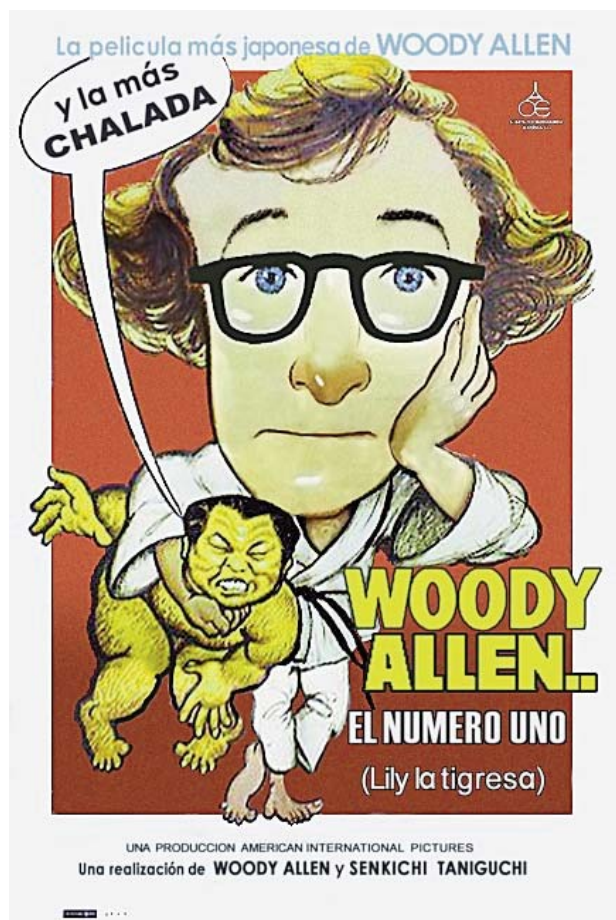
Introducción

Allan Stewart Konigsberg, conocido artísticamente como Woody Allen, acudió por vez primera a la consulta de un psiquiatra en 1959. Apenas había cumplido los 24 años y su febril y precoz actividad creativa parecía condenarle a unos conflictos interiores que se veía incapaz de afrontar en solitario. Su corta edad no había sido un obstáculo para vender chistes a importantes columnistas de prensa de la época, hacer sus pinitos en el ámbito radiofónico y trabajar como guionista profesional en programas de televisión y espectáculos de variedades. Por si fuera poco, ya le había dado tiempo a casarse con Harlene Rosen, una estudiante de filosofía que mejoró la formación cultural de su amado, quien en realidad fue un autodidacta. Sin duda, el joven Woody Allen vivía muy deprisa una etapa decisiva para su maduración personal. De pronto empezó a sentirse infeliz sin que existiera una motivación concreta, “una sensación que le resultaba, según dice, «terrible y aterradora» y que era incapaz de superar”¹. Así, y según sus biógrafos, las visitas al psiquiatra se hicieron regulares a

partir de 1963, cuando pasaron a ser una costumbre que no abandonaría para, entre otros objetivos, poder hablar con alguien totalmente ajeno al mundo del espectáculo.

No es de extrañar, pues, que en un cine de marcado carácter autobiográfico como el practicado por el autor neoyorquino se filtraran desde el comienzo continuas alusiones a la psiquiatría, en general, y al psicoanálisis, en particular. Ya en una producción tan extravagante como *Woody Allen, el número uno/ What's up, Tiger Lily?* (1966) —que consistió en modificar y doblar de forma delirante una película japonesa de artes marciales y muy bajo presupuesto— saltó el metraje con algunas escenas donde se le podía ver a él charlando con un terapeuta. Poco después, en la que verdaderamente se considera como su ópera prima, *Toma el dinero y corre/ Take the Money and Run* (1969), incluiría en el montaje final —que asume una apariencia de falso documental— las declaraciones del psiquiatra que trata en la cárcel a Virgil Starkwell, el cleptómano protagonista incorporado por el propio Allen.

Con todo, es a partir de la decisiva *Annie Hall* (1977) cuando las referencias a la psiquiatría y al psicoanálisis se tornan más regulares pero, sobre todo, más engarzadas en una praxis fílmica que madura desde entonces hasta el punto de erigir al cineasta en una figura clave del panorama mundial del último cuarto del siglo XX y comienzos del XXI. Una práctica que, por otro lado, es tan prolífica que roza lo obsesivo, como si dirigir películas se hubiera convertido, al mismo tiempo, en una forma alternativa de terapia. Así, Allen se coloca con asiduidad detrás –y en muchos casos también delante– de las cámaras para, entre otros fines, reducir sus visitas al psiquiatra. Y esa actitud influye en su esfera creativa en una doble dirección para lo que aquí nos interesa: por un lado, los relatos adquieren una fuerte impronta personal, una sinceridad liberadora de traumas muy personales que se materializan con operaciones estéticas tan complejas como reveladoras de una psique inquieta; por otro, los filmes se pueblan de profesionales y de pacientes que responden a un asunto clave dentro del abanico de cuestiones que le interesan, de forma recurrente, al artista.

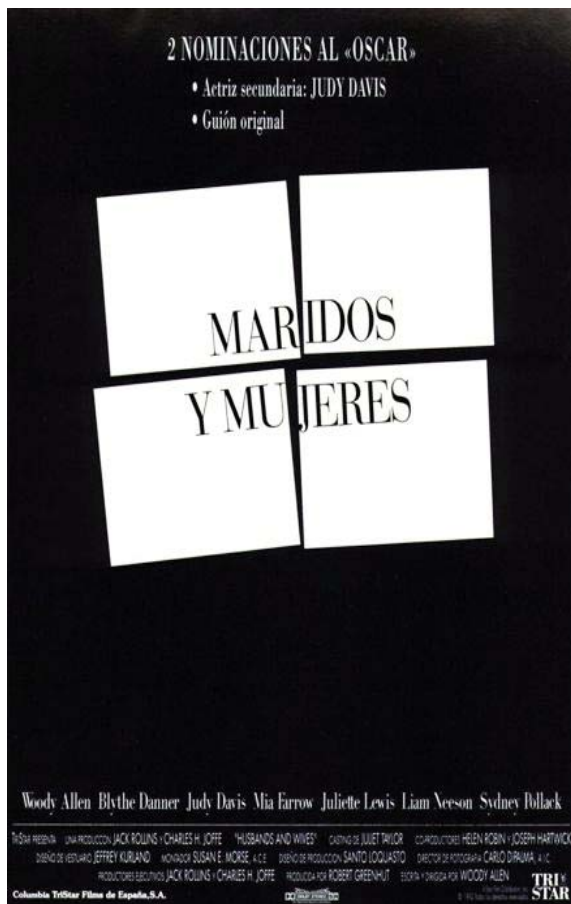


El sufrimiento como diversión y desahogo: dispositivos cinematográficos para la representación del inconsciente

En *Maridos y mujeres/ Husbands and Wives* (1992), la joven Rain (Juliette Lewis) le da la siguiente impresión a su profesor Gabe Roth (Woody Allen) sobre el manuscrito de una novela que acaba de terminar: “Haces divertido el sufrimiento”. Su juicio bien puede extenderse a la filmografía de Allen, destacado representante de la comedia americana de tradición judía (Lubitsch, Wilder, Groucho Marx, etcétera). De sobra es conocida la importancia del autor para el género cómico, tan popularmente aceptado como escapista o gozoso, pero tan vinculado, en sus manifestaciones más perdurables, al padecimiento e incluso a una visión pesimista de la existencia humana². Una consideración que Lester (Alan Alda), el exitoso productor televisivo de *Delitos y faltas/ Crimes and Misdemeanors* (1989), explica así: “La comedia es tragedia más distancia” y “si se dobla es divertido; si se rompe no lo es”.

En términos generales, las películas de Allen poseen un sustrato existencialista que se concreta en una manipulación de las preocupaciones humanas más graves como material humorístico. El sentido de la vida, la falta de consistencia de los referentes morales y/o teológicos, la imprevisibilidad y la intervención del capricho –a veces del azar– en las relaciones interpersonales son algunos de los puntales sobre los que gravita, incansablemente, su cine. Estos temas repercuten sobre sus personajes, especialmente los interpretados por él mismo, que están prisioneros de sus obsesiones, para arrancar del espectador carcajadas que en el fondo duelen porque nacen del sufrimiento. La risa, como tantas veces ha sucedido en la historia de la comunicación, funciona como una suerte de catarsis liberadora con beneficios en el equilibrio individual y social. Pero su basamento está hecho de dolor, paradoja de la que el director parte para, mediante la exploración de las herramientas específicas del lenguaje fílmico, representar estados psicológicos turbulentos.

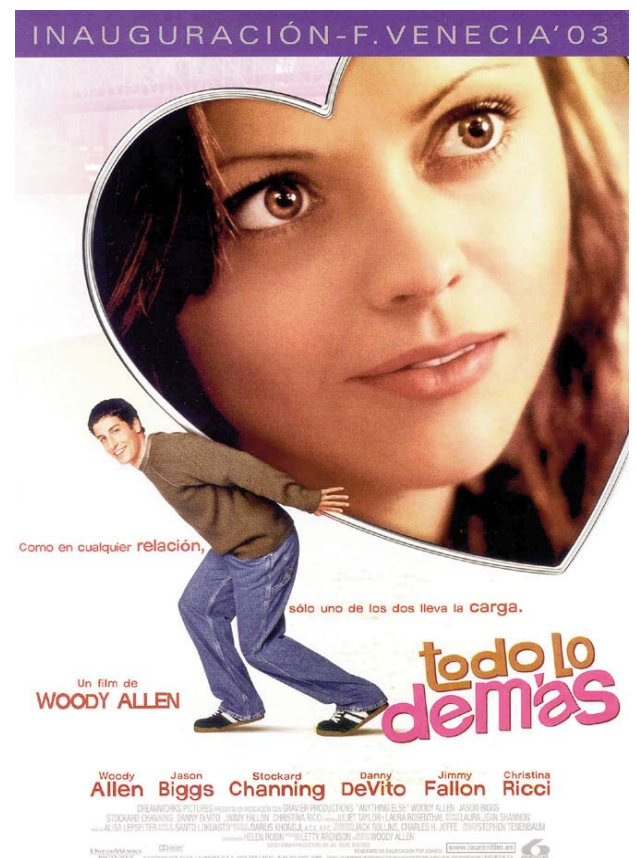
Ésa es, sin duda, una de las más importantes cualidades de Allen como creador, pues tiende a mostrarse como un explorador de la mente a partir de lo que, en esencia, es propio de la naturaleza estética y narrativa del cine. En consecuencia –tal y como advierte Girgus– “en la mayoría de sus películas, la conciencia psicoanalítica funciona como una especie de fuerza generadora de la narración, que proporciona medios tentativos para organizar el caos de la vida



moderna”³. En este sentido, lo que hace el director no es sino emplear los rudimentos formales del séptimo arte para representar estados confusos e inestables de la mente humana. Hasta tal punto es así que él mismo ha reconocido en alguna ocasión su voluntad de rodar algún filme sobre el inconsciente y en el cual haría de éste el escenario principal donde desarrollar la acción⁴.

Sin llegar tan lejos, lo cierto es que buena parte de sus obras se conciben y organizan como si, en el fondo, fueran una sesión con fines psicoterapéuticos. De este modo, los protagonistas suelen aparecer en los relatos con ansias de exteriorizar sus temores, fantasmas y preocupaciones más profundas, a menudo inscritas en una vertiente sentimental y, en bastantes ocasiones, de hondo corte filosófico. Se da, por lo tanto, una especie de confesión que queda patente en las habituales miradas que los personajes dirigen de forma directa a la cámara, interpelando así a un espectador que percibe entonces su invocación desde el texto fílmico. Ese recurso –tan alejado de las convenciones de la narrativa clásica y definitorio de las estéticas metalingüísticas del cine moderno– supone una ruptura con la transparencia del relato e incita a quien se encuentra al otro lado de la pantalla a vestirse con

los ropajes de un confesor ante el que se desnuda emocional y psicológicamente el protagonista, tal y como hacen, por señalar dos casos distantes en el tiempo, Alvy Singer (Woody Allen) en el comienzo de *Annie Hall* o Jerry Falk (Jason Biggs) en varios pasajes de *Todo lo demás/ Anything Else* (2003). Sus apelaciones al público lo convierten en interlocutor de mensajes muy similares a los que mantienen los habitantes de la ficción en los gabinetes de sus psiquiatras, erigiéndose así en un trasunto “extradiagético” de esos mismos analistas.



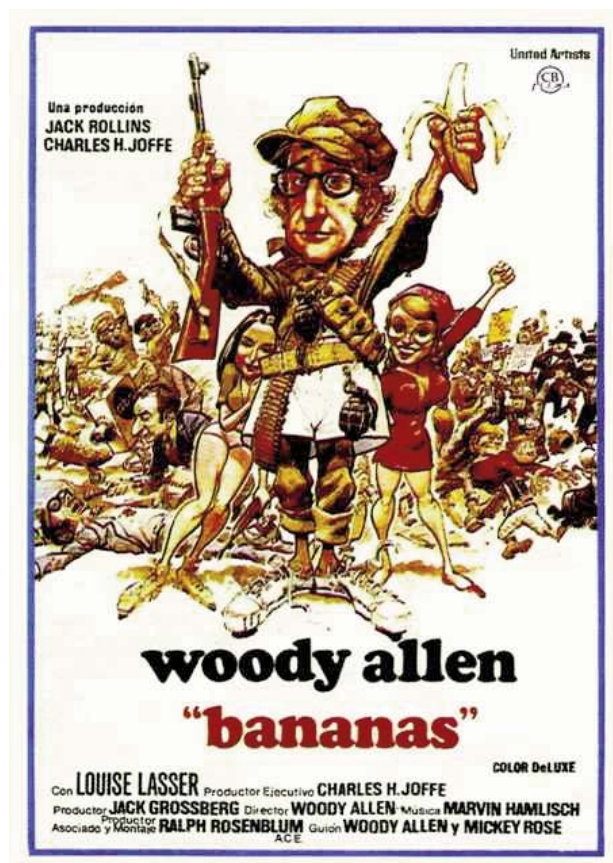
Complementariamente, el director acude a la voz *over* –que permite escuchar pensamientos interiores de los personajes o sus recuerdos del pasado expresados verbalmente– como una marca de estilo muy reconocible. Se trata, sin duda, de otro recurso que redundante en la misma intención de desahogo para el personaje a través del dispositivo cinematográfico, pues por medio de él se vehicula lo que es, en el fondo, una relación en la que el receptor se entiende como un confidente.

Sin embargo, la utilización más radical y llamativa en el empleo de lo que es propio del lenguaje

del cine para la representación de estados mentales se da en el terreno de la visualización de los sueños, la elección de estructuras narrativas desordenadas, la superposición temporal y la interacción entre personajes «reales» y personajes «ficticios». La narración se hace progresivamente más compleja en el cine de Allen, especialmente a partir de *Annie Hall*, toda una declaración de principios acerca de los distintos niveles y fracturas espacio-temporales sobre los que se levantan muchos de sus relatos. De este modo, el andamiaje narrativo se torna más complejo y rico, aparentemente caótico y libérrimo.

Su filmografía está plagada de ejemplos. Ya en *Bananas* (1971) el patoso Fielding Mellish (Woody Allen), le relata a su psicoanalista un sueño recurrente en el que unos cofrades portan una cruz sobre la que él va clavado en plena procesión por una céntrica calle neoyorquina. Pero la representación de aires oníricos se torna más interesante en la citada *Annie Hall*, película en la que se ofrece una deconstrucción del protagonista en la que es admisible, incluso, su materialización en el pasado para verse a sí mismo cuando era niño en compañía de sus padres o de sus compañeros de colegio. Esa operación llega todavía a extremos mayores en algunos filmes en los que, como *Recuerdos/ Stardust Memories* (1980) y *Desmontando a Harry/ Deconstructing*

Harry (1997), Allen interpreta a sendos artistas –un director de cine y un escritor, respectivamente– que entran en contacto con los personajes que ellos mismos crearon, mezclándose de esta forma en el discurso la supuesta realidad con la ficción. Un mecanismo que, por si fuera poco, se complica más por los constantes saltos que se establecen en el orden de los relatos, produciéndose así fracturas temporales que, en general, son muy del gusto del autor de *Hannah y sus hermanas/ Hannah and Her Sisters* (1986) y *Delitos y faltas/ Crimes and misdemeanors* (1989), por mencionar dos de los variados casos en los que deja claro que el *flashback* es una de sus operaciones retóricas predilectas.



Gracias a las peculiaridades del lenguaje del cine resulta más fácil comprender el entramado que el cineasta teje en sus obras más significativas, en las que suelen combinarse distintos niveles de realidad. En ellas, además, se suele percibir un deseo por radiografiar los dilemas y traumas psicológicos de los personajes, donde tienen una importancia capital los recuerdos y la interacción no realista entre individuos que pertenecen a esferas distintas aunque complementarias de la

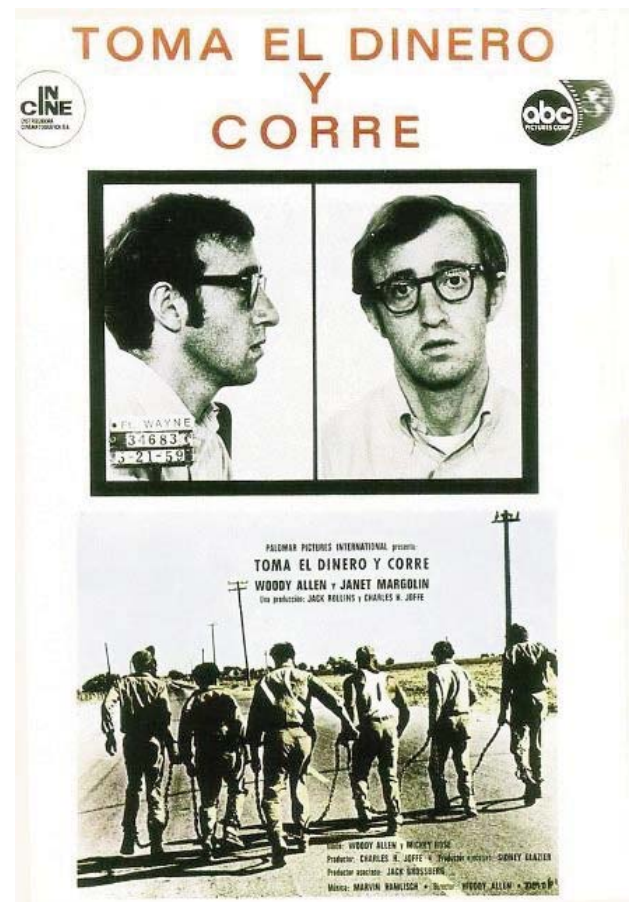
narración. Un buen ejemplo lo encontramos en la escena de *Annie Hall* en la que el protagonista recuerda sus experiencias en el colegio. La voz *over* nos introduce en el aula, donde el Alvy niño es reprendido por la profesora ante las quejas de una compañera a la que ha besado de forma inesperada. De pronto, aparece sentado en la silla el Alvy adulto, que se queja airadamente: “Sólo expresaba una sana curiosidad sexual”. La profesora le advierte entonces de que “los niños de seis años no piensan en niñas”, mientras que la cría besada le espeta: “¡Por el amor de Dios, Alvy! Hasta Freud habla de un periodo de latencia”. Y el Alvy cuarentón, en un intercambio de tintes surreales, le discute: “Pues yo no nunca tuve un periodo de latencia. No puedo evitarlo”.

Evidentemente, escenas como ésta no se decodifican, por imposibles, en una clave realista, lo que obliga a entender que suceden sólo en la mente del protagonista, que se desnuda emocionalmente en el texto fílmico a través de la presencia de la memoria en el tiempo presente. Se trata, además, de una lógica narrativa habitual, ya que el propio autor reconoce que en *Recuerdos* todo lo que sucede desde que la empleada doméstica de Sandy Bates (Woody Allen) coloca ante sus ojos un conejo muerto no es más que una proyección de su psique, “de tal manera que todo lo que ocurre a continuación en la película ocurre ya en su mente”⁵. Así, adaptadas en cierto modo a la teoría freudiana –para la que los sueños se caracterizan por la dislocación temporal y un desorden catalizado desde el inconsciente–, las apuestas formales y narrativas de Allen asumen una apariencia caótica y fracturada, como si el contenido de sus discursos no fueran más que expresiones de los demonios interiores de un artista dispuesto a explorarse desde las entrañas de los fotogramas, por medio de una libre asociación entre sucesos «reales» y las evocaciones que remiten a la semilla de sus traumas y preocupaciones. Unas obsesiones atribuibles a los personajes que pueblan los relatos pero, al mismo tiempo, a un autor que impregna sus creaciones de un marcado espíritu autobiográfico.

El psicoanalista: figura recurrente en la galería de Allen

Toma el dinero y corre, la que debe considerarse como ópera prima de Woody Allen, ya incluye toda una declaración de principios sobre la visión que el cineasta tiene de la figura del psicoanalista, una de las categorías más habituales de entre las que pueblan su obra. El filme cuenta en forma de falso documental la

historia de Virgil, un ladrón muy poco dotado para su profesión. En un momento dado aparece el doctor Epstein (Don Frazier), psiquiatra que le trató durante su estancia en la cárcel, haciendo unas declaraciones sobre el paciente y la relación que mantuvo con su enamorada Louise (Janet Margolin): “Louise significaba mucho para Virgil. Su amor por ella era lo más sano de su vida. Genuino, limpio... no como algunos pacientes que conozco”. En ese instante, el doctor dirige una mirada inquisitorial a un preso que está tumbado en un diván con un gesto de culpabilidad trazado en el rostro.



Sin duda, el artista mantiene una especie de relación de amor-odio con este tipo de personaje. En términos generales, su filmografía manifiesta una mirada bastante crítica, ya que los terapeutas son incapaces a la hora de «curar» a sus muchos pacientes. Desde este punto de vista, parece que Allen –quien, paradójicamente, ha recibido tratamiento de forma ininterrumpida desde joven– pretende afirmar que, en la práctica, acudir a sus consultas no es más que una pérdida de tiempo y dinero. Sin embargo, y simultáneamente, se intuye que la presencia de los galenos forma parte de un

paisanaje urbano del que el autor no puede prescindir, aceptando implícitamente un papel relevante y natural en un mundo en el que las cuestiones esenciales no admiten respuestas tajantes. Ante la pérdida de sentido y la falta de certezas en la vida contemporánea, Allen elige el consuelo de la ciencia antes que el bálsamo teológico, por mucho que ambos se muestren casi igual de inoperantes. De este modo, en el fondo hace suyas las palabras de Harry Block, el literato de *Desmontando a Harry*, cuando sentencia: “Entre el Papa y el aire acondicionado, elijo el aire acondicionado”.

Por otro lado, los psiquiatras tienen, salvo excepciones, una presencia tangencial –aunque de una influencia notable– en el desarrollo de las narraciones. Los personajes que desempeñan este rol lo hacen de forma secundaria, e incluso en ocasiones sólo se alude a ellos en *off*, como cuando en la parodia futurista *El dormilón/ Sleeper* (1973) termina reconociendo Miles (Woody Allen): “No he visto a mi psicoanalista en doscientos años. Era un freudiano estricto y, si le hubiese visto durante todo este tiempo, ahora estaría casi curado”. Además, en los casos en que aparecen en pantalla lo hacen con atuendos grises, recostados sobre un sillón en actitud de escucha, mientras sus pacientes desatan una verborrea incontenible. Pero ¿qué reproches se deducen de la ácida visión del director?



En primer lugar, una inoperancia que responde a las propias debilidades humanas de la que hacen gala los doctores, circunstancias que les iguala a sus pacientes. En algunos de sus filmes, Allen juega en un sentido cómico con la paradoja que representa que los psiquiatras sean incapaces, siquiera, de poner orden en sus propias existencias. Así, por ejemplo, Mary Wilkie (Diane Keaton) se queja en *Manhattan* de que su analista ya no puede aconsejarla en sus dilemas amorosos: “Donny está en coma. Tuvo una mala experiencia con un ácido”. Pero, sin duda, es en *Desmontando a Harry* donde el cineasta se expresa con una mayor crudeza a este respecto. En una de sus secuencias más memorables –y nos referimos tanto a la película como a todo el tratamiento que Allen hace de los psiquiatras–, se ve discutir a Joan (Kirstie Alley) con su marido Harry porque éste se ha acostado con una paciente veinteañera de ella que lo ha confesado todo durante una consulta. La despechada esposa le está agarrando por el cuello y gritando de forma histérica que lo va a matar cuando entra en la casa un enfermo que tenía concertada una cita. Joan intenta recomponerse y le hace pasar. Él entra en el gabinete, se tumba en el diván y empieza a relatar su caso mientras la doctora se remueve inquieta y sollozante sobre su silla. De pronto, pide disculpas y se levanta. La cámara se queda con el paciente que, con gesto de terror, escucha fuera de campo unas voces ensordecedoras: “¡Jodido chiflado! ¿Cómo has podido hacérmelo? ¡Jodido imbécil! ¡Te has jodido a mi paciente! ¡Eso no se hace! ¡Que te jodan!” Entonces, regresa al despacho, toma asiento y se dispone a escribir en su cuaderno de notas. Le pide al pobre señor Farber que recupere el hilo, pero mientras éste lo intenta ella lucha por abrir un bote de pastillas. De nuevo se levanta sobresaltada y continúa la discusión a un volumen ensordecedor: “¡Y con mis pacientes! ¡Una responsabilidad sagrada! ¡Mi paciente!” Harry intenta defenderse: “Pero ¿a quién más veo?” Otra vez, Joan se sienta y le ruega al señor Farber que prosiga, pero antes de que pueda hacerlo grita al otro extremo de la casa: “¡Y vete esta misma noche, cabronazo!” El señor Farber rompe entonces a llorar como un niño.

El pasaje extrema el tono vitriólico con que el director aborda habitualmente la cuestión de los tratamientos psicoanalíticos. En él nos topamos con una psiquiatra que evidencia la debilidad de su carácter para gestionar una situación límite tanto emocional como psicológicamente. La efectividad cómica de la situación, se potencia, además, mediante la adopción del punto de vista del desvalido señor Farber, que descubre espantado que sus problemas son irresolubles

porque incluso su terapeuta está condenada a un sufrimiento descontrolado en las relaciones humanas. El tratamiento humorístico de la desesperanza y el sufrimiento adquiere, pues, un trasfondo pesimista que en otras ocasiones sugiere el talante restrictivo y represor del doctor. Los ejemplos también son cuantiosos, como cuando Isaac (Woody Allen) se sorprende en *Manhattan* de que Mary llame Donny a su terapeuta: “Yo le llamo al mío doctor Chomsky... me pega con una regla”. En *Recuerdos*, por su parte, aparece un galeño de rostro cadavérico iluminado con unos contrastes que subrayan su aire siniestro y hablando con severidad a la cámara sobre su paciente: “Falló a la hora de atajar las terribles verdades de la existencia y, al final, su incapacidad para apartar los horribles hechos propios de la estancia en este mundo, convirtió su vida en algo sin sentido”. Y en *Hannah y sus hermanas*, la esposa de un amigo al que Mickey Sachs (Woody Allen) ha pedido que insemine artificialmente a su esposa pone freno a su entusiasmo inicial: “Es un tema a tratar con tu psicoanalista y con el mío”.

El exceso de gravedad y control no es el único reproche que los personajes y/o el autor formulan contra los especialistas que dispensan tratamientos basados en el psicoanálisis. La percepción de que ponerse en sus manos no sirve de demasiada ayuda puede deberse, también, a la ausencia de respuestas para los dilemas planteados. De nuevo con un tono cáustico, Allen sitúa en varias ocasiones a Jerry Falk –protagonista de *Todo lo demás*– en un gabinete de donde no saca nada en claro. Obsesionado con su incapacidad para abandonar a su novia por una atractiva chica a la que acaba de conocer, el joven le pide consejo a su psiquiatra. Éste, sin embargo, no deja de preguntarle por un sueño recurrente que su paciente tiene y en el que los Indians –un equipo deportivo– compran juguetes en una tienda de la compañía Toys ‘R Us. Desesperado, Jerry mira a cámara y se queja: “Este tío no habla. Ya llevo tres años con él... le pido un plan de acción y él me sale con que diga qué me sugieren los Indians”.

Queda claro, pues, que aunque los hombres y mujeres que pueblan los filmes necesitan saber que siempre pueden contar con sus terapeutas, éstos no representan una solución definitiva a sus desequilibrios. La circunstancia humorística se hace todavía más patente, pues, aun sabiendo que se trata de una práctica ineficaz en un sentido utilitario, los personajes siguen acudiendo a ellos una y otra vez. De esta forma, el espectador sabe que cuando Alvy le confiesa a Annie Hall que, después de quince años de tratamiento, le va a dar a su analista “un año más y después me voy a Lourdes” no

está sino reconociendo implícitamente que seguirá siendo carne de psiquiatras. De no ser así, en todo caso necesitará interrelacionarse con alguna figura que represente una esperanza, desahogo o mecanismo de defensa en un mundo caracterizado por el sinsentido, razón por la que el director Sandy Bates admite en *Recuerdos* que “creo que necesito algo más que un libro de zen. Necesito un rabino, un psicoanalista o un genio interplanetario” y por la que Harry Block asume en *Desmontando a Harry* que “he derrochado todo en psiquiatras, abogados y putas... síndrome de fatigas”. No es de extrañar, en este sentido, que aquello que representa el psiquiatra dentro de la ficción es suplantado a veces por sujetos como el entrañable doctor Yang (Keye Luke), un médico chino que trata a una anodina esposa en *Alice* (1990) con unas hierbas maravillosas que, entre otros efectos, le permite ser invisible para enfrentarse a la verdad del mundo que la rodea. Otras veces, ese rol lo desempeña alguien más prosaico como David Dobel (Woody Allen), que sí es capaz de ofrecerle al dubitativo Jerry de *Todo lo demás* las respuestas que no le da su analista, contra quien arremete a la menor oportunidad: “Desde el principio de los tiempos, la gente ha estado asustada, amargada, ha temido a la muerte y a la vejez. Y siempre hubo sacerdotes, chamanes y ahora psiquiatras diciéndoles: «Sé que tienes miedo, pero yo puedo ayudarte. Aunque te costará una pasta»”.



En general, es difícil encontrar ejemplos de retratos más amables de la figura del psiquiatra. Sin duda, el más llamativo es el de la doctora Eudora Nesbitt Fletcher (Mia Farrow), la profesional que arriesga toda su carrera por solucionar el problema de Leonard Zelig (Woody Allen), a quien la prensa llama *el camaleón humano* por su propensión a transformar su personalidad según las personas que tiene al lado. La doctora aplica las técnicas psicoanalíticas en contra de la opinión de sus colegas, que defienden la procedencia orgánica de su dolencia hasta el punto de atribuirle a una “indigestión de comida mexicana o a un tumor cerebral”. Ella, sin embargo, utiliza la hipnosis en unas sesiones que se harán famosas bajo la denominación de “el cuarto blanco”, que, según el falso documental en que consiste *Zelig* (1983), se convertirán en un documento de gran importancia para la historia de la psicoterapia. No obstante, el éxito de su tratamiento se deberá, según la voz en *off* que narra el documental, a un ataque doble conforme al cual “en estado hipnótico, explorará su personalidad y luego la reconstruirá, y en estado consciente, le mostrará cariño, ternura y atención incondicional”.

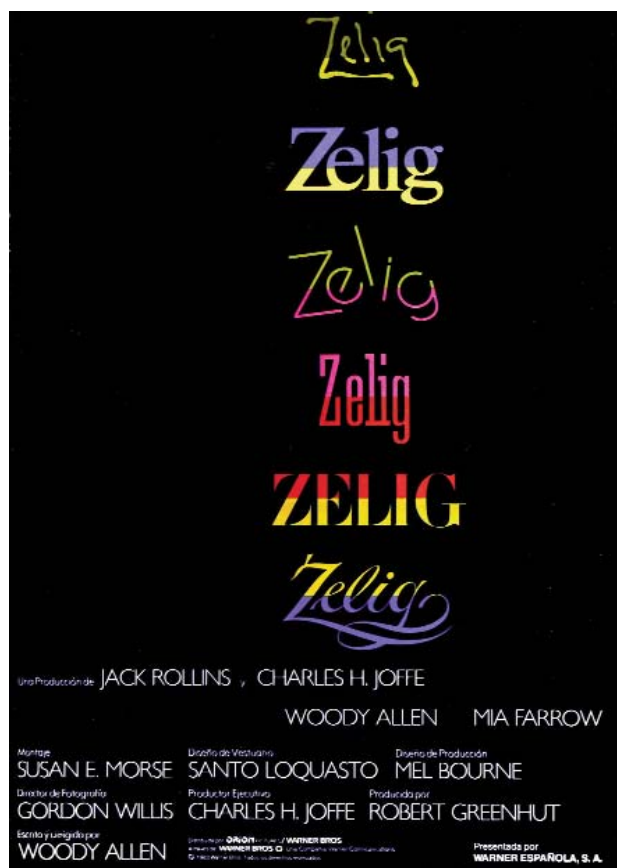
De este modo, Allen humaniza por una vez al terapeuta en una doble instancia: por un lado, aparece reflejado como un profesional inteligente, audaz

e intuitivo mientras que, por otro, está decidido a implicarse emocionalmente en la resolución del problema que plantea su paciente. Se trata de un caso excepcional en una filmografía que tiende a situarse en los presupuestos de la comedia corrosiva, pero también es indiciario de la naturalidad con que el cineasta hace participar a los psiquiatras en su universo habitual, del que forman parte inexcusable como si fueran un mal menor y necesario dentro de la atmósfera de neurosis urbana que envuelve a sus relatos.

Los pacientes: los trastornos del urbanita contemporáneo

En el fondo, el personaje de Leonard Zelig no es más que una exageración extrema que Allen realiza de lo que comúnmente se considera como un complejo de personalidad múltiple. De nuevo, la alterada condición del sujeto se emplea para obtener dividendos humorísticos a partir de lo que suele ser motivo de sufrimiento y dolor. La operación del cineasta es insistente y su carrera está repleta de individuos que se autocalifican como neuróticos –si bien el concepto “neurosis” fue abandonado en su día por la psicología científica y la psiquiatría– y que, en realidad, se someten a la psicoterapia para combatir trastornos de muy diversa índole: depresivos, somatoformes, sexuales, disociativos, de ansiedad, del control de impulsos, etcétera.

De este modo, ha popularizado un personaje tipo caracterizado por la inquietud y la fragilidad, y al que normalmente ha encarnado él mismo para reforzar el talante autobiográfico de sus creaciones⁶. En realidad, el dispositivo fílmico gira alrededor de los dilemas que atañen al protagonista, por lo que la figura del terapeuta puede tomarse como un reflejo que proyecta hacia fuera sus conflictos más importantes. Por eso, en cierto modo, la caracterización del psiquiatra también ayuda a trazar su personalidad, con la que suele ser coherente. Una buena prueba la encontramos en la secuencia de *Annie Hall* en la que se divide la pantalla en dos partes mientras Annie y Alvy dialogan con sus respectivos doctores. Ella lo hace en una consulta cuya escenografía es bastante moderna gracias a una decoración sofisticada. Él, por su parte, se encuentra en un lugar más clásico y solemne en el que reinan los tonos ocres. Las preguntas que se les formulan son bien parecidas, aunque sus respuestas refuerzan el contraste entre sus dos personalidades, que en ese punto supone una amenaza de ruptura de la relación sentimental que mantienen. En concreto, e interrogados acerca de la periodicidad con la que tienen encuentros sexuales, las respuestas del uno y de la



otra son: “Casi nunca, tres veces por semana” y “constantemente, tres veces por semana”.

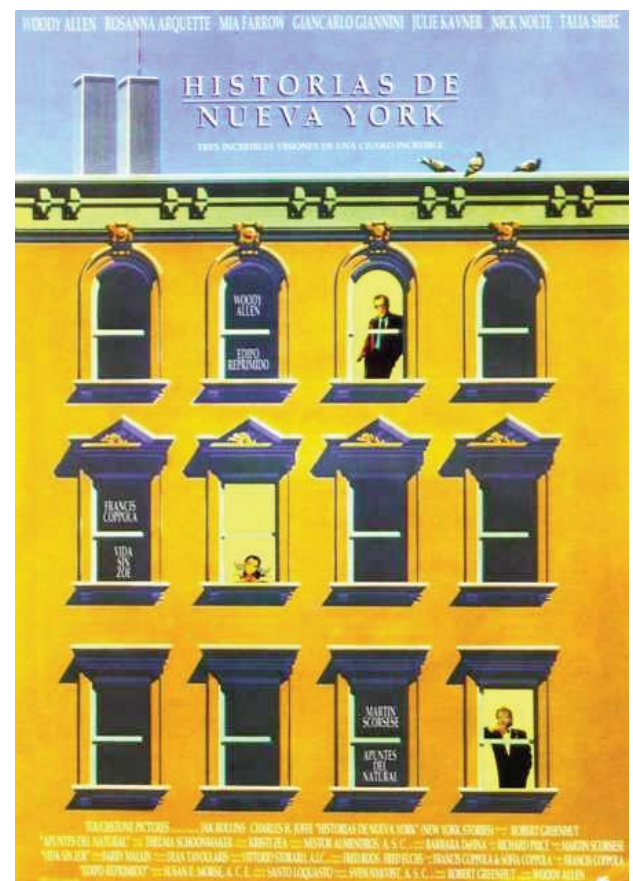
Pero, aun por encima del juego que se establece con sus médicos, los filmes ofrecen una serie amplia pero constante de rasgos que ayudan a trazar el retrato robot del antihéroe alieniano: un hombre urbano, tímido, casi siempre insatisfecho, muy gesticulante, estresado y maniático, muchas veces hipocondríaco, enamoradizo, inteligente y voluble. Su filosofía, bastante bipolar por cuanto que expresa convicciones pesimistas de la existencia acompañadas de un talento epicúreo que actúa como antídoto, queda expresada en la legendaria escena de *Manhattan* en la que Isaac improvisa un listado de las cosas que hacen que la vida merezca la pena, aunque sólo lo haga para paliar la negrura de la idea que acaba de tener para una historia “sobre gente de Manhattan que está creando constantemente problemas reales, innecesarios, neuróticos para ellos mismos porque les evita tratar otros problemas más insolubles, aterradores sobre... el universo”.

La predisposición del personaje a tomarse cualquier suceso como un síntoma del absurdo de la vida o como una excusa para estar angustiado es fuente inagotable para el ejercicio de la comedia. El espectador sabe que en los defectos y debilidades de las criaturas de ficción reside parte de su encanto. Es más, podría decirse que hasta los protagonistas se sienten en cierta manera cómodos con su inestabilidad y sus trastornos, que asumen con la naturalidad con la que pueden aceptar el color de su pelo. Esa combinación de pasajes tan hilarantes como el de la localización de un cuerpo inerte en un ascensor en el último tercio de *Misterioso asesinato en Manhattan/Manhattan Murder Mystery* (1993), lo que arranca un quejido –en el fondo entrañable– de Larry Lipton (Woody Allen): “¡Claustrofobia y un cadáver! ¡El colmo de un neurótico!” De esta forma, Allen naturaliza en la pantalla ciertos trastornos psicológicos que, gracias al margen de deformación que abre el género cómico, permite la humanización del cleptómano, el esquizofrénico o el adicto a la prostitución, por sólo señalar tres.

Asimismo, la influencia de la teoría psicoanalítica se filtra en la construcción del personaje tipo que tanto se repite en la obra del cineasta. Concretamente, la infancia y la educación recibida en el hogar a través de los padres se exponen con frecuencia como el origen traumático de la inestabilidad emocional que se sufre en la edad adulta. Ya en *Toma el dinero y corre*, los progenitores de Virgil tapan sus rostros con unas gafas de plásti-

co y un bigote postizo porque se avergüenzan de su hijo desde hace muchos años. En *Bananas*, Fielding recuerda su niñez y le confiesa a su analista: “Supongo que me llevaba bien con mis padres. No me pegaban mucho. Creo que durante mi niñez me pegaron una sola vez. Me empezaron a pegar el 23 de diciembre de 1942 y pararon a finales de la primavera del 44”. Pero, sobre todo, es en *Edipo reprimido/Oedipus Wrecks* –el capítulo que dirigió Allen para el filme colectivo *Historias de Nueva York/New York Stories* (1989)– donde el director lleva más lejos la aplicación del «complejo de Edipo» en cualquiera de sus historias mediante el control exacerbado al que se ve sometido Sheldon (Woody Allen) por su madre (Mae Questel), hasta el extremo de que ella acaba vigilándolo desde el cielo de Nueva York y sólo baja cuando él se empareja con una chica muy parecida a ella.

Es un secreto a voces que, aunque sometido a las obligaciones ficcionales, Woody Allen no ha hecho más que exponerse y desnudarse a sí mismo durante cuarenta años a través de sus creaciones, tan influidas por el psicoanálisis que casi funcionan como un sustitutivo. No es de extrañar, por ello, que en el documental *Wild Man Blues* (1997) –que la directora Barbara Kopple dedicó a la gira musical que realizó el artista con su banda de jazz– se retrate a sí mismo al confesarle a su



esposa: “Yo tengo una forma de ser especial. Cuando estoy en Europa, echo de menos Nueva York, y allí echo de menos Europa. No quiero estar donde estoy en cada momento. Siempre quiero estar en otra parte. Y no veo la forma de solucionar el problema. Da igual dónde esté, es una insatisfacción crónica”. Una insatisfacción terrible que, sin embargo, ha sabido transformar en energía humorística como bálsamo para sí mismo y para su público, haciendo suyas las palabras expresadas por uno de los creadores que, en *Melinda y Melinda/Melinda and Melinda* (2004), discuten sobre la naturaleza cómica o

trágica de la existencia: “Nos reímos para ocultar nuestro terror a la mortalidad”.

Referencias

- 1.- Lax E. Woody Allen: la biografía. Barcelona: Ediciones B; 1991. p. 141.
- 2.- Höslle V. Woody Allen. Filosofía del humor. Barcelona: Tusquets; 2006.
- 3.- Girgus SB. El cine de Woody Allen. Madrid: Akal Ediciones; 2005. p. 38.
- 4.- Frodon JM. Conversaciones con Woody Allen. Barcelona: Paidós; 2002. p. 59.
- 5.- Schickel R. Woody Allen por sí mismo. Barcelona: Ma Non Troppo; 2005. p. 108.
- 6.- Fonte J. Woody Allen. Madrid: Cátedra; 1998. p. 69.