

WOODY ALLEN: MASOQUISMO
IRÓNICO O CRÍTICA AL
SOMETIMIENTO

**WOODY ALLEN: MASOQUISMO
IRÓNICO O CRÍTICA AL
SOMETIMIENTO**

GUILLERMO DELAHANTY



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación

Universidad Autónoma Metropolitana
Rector General, doctor Julio Rubio Oca
Secretaria General, maestra Magdalena Fresán Orozco

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
Rector, químico Jaime Kravzov Jinich
Secretaria de la Unidad, maestra Marina Altagracia Martínez

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Director, doctor Guillermo Villaseñor García
Secretaria Académica, maestra Magdalena Saleme Aguilar
Jefe del Departamento de Educación y Comunicación,
doctor Guillermo Delahanty Matuk

Cuadernos de Investigación en Comunicación Masiva (TICOM)
Comité editorial

Arnulfo de Santiago Gómez

Jaime Moreno Villarreal

Victor Manuel Ortega Esparza

José Antonio Paoli Bolio

Víctor Manuel Ramos García

Álvaro Ruiz Abreu

Coordinador: Javier Esteinou Madrid ~~1974~~

Edición: Salvador González Vilchis y Victor Ortega

Diagramación: Edith Hernández

Secretaria de la sección editorial: Virginia Méndez Saldaña

Las ilustraciones que aparecen en esta edición pertenecen
al libro de Woody Allen, *Un libro de humor*, de la editorial
Nueva Imagen, en 4 tomos, 1980, 1981, 1982.

Primera edición, 1981

Segunda edición, junio de 1995

D.R. © 1995 Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100
Col. Villa Quietud, Coyoacán
04960, México DF.

ISBN 970-620-686-8

Impreso y hecho en México/*Printed and made in Mexico*

ÍNDICE

Prefacio	15
I. Introducción	19
II. Análisis de la tira cómica	23
III. Internalización de la ideología	43
IV. Narcisismo, enajenación y autoritarismo	55
V. Epílogo	63
Bibliografía	65

Apéndice

Woody Allen y las tres hermanas	73
Ética y perversión: psicoanálisis de la película <i>Crímenes y pecados</i> de Woody Allen.....	79
Woody Allen: vida íntima o inhibición pública.....	89
Groucho Marx: intolerancia cómica e ironía de lo absurdo.....	105

Para Anabel, con amor



El paciente de hoy sufre sobre todo
por el problema relativo a lo que debe
creer y lo que debería, o de hecho
podría ser o llegar a ser.

Erik H. Erikson

El sujeto tanto más es cuanto menos
es, y tanto menos cuanto más se cree
ser, cuanto más se ilusiona con
ser algo para sí objetivo.

Theodor W. Adorno

PREFACIO

El objetivo de reimprimir la monografía sobre el análisis de la tira cómica de Woody Allen posteriormente a una década se justifica por tres razones fundamentales, a saber, 1) es el análisis de la relación de pareja a través del relato de Woody Allen y sus mujeres; de qué modo los problemas y crisis de los vínculos de pareja son frecuentes y actuales, por lo tanto el tema de la investigación continúa siendo de actualidad, 2) el análisis de las caricaturas se sitúan en un contexto específico determinado por las investigaciones de comunicación de masas de los años setenta cuyo objeto de estudio eran los mensajes de las tiras cómicas sin considerar la recepción por el sujeto mismo. Mi desafío fue introducir las técnicas de investigación de la psicología social enfocadas a la inclusión de una muestra de sujetos que leyeran la tira cómica, y por medio de una entrevista grupal registrar el material de las opiniones sobre las relaciones de pareja. Además incluí el método psicoanalítico para comprender los procesos inconscientes registrados a través de una técnica de un *test* proyectivo que evoca los contenidos latentes.

Como en aquella época el tema de la ideología era particularmente importante y relevante en las ciencias sociales, decidí dentro del mismo contexto, analizar las relaciones de sometimiento por medio del test de dominio-sometimiento. 3) la investigación es transdisciplinaria porque hace referencia a varios campos de estudios desde la comunicación de masas hasta la psicología social, desde el psicoanálisis y marxismo de la escuela de Frankfurt a la psicología del yo y del *self*. Los marcos teóricos contemplados en la investigación se refieren a explicar cómo el sujeto escindido se adapta a la cultura administrada. En este sentido es importante

comprender los procesos de sometimiento, la ideología interiorizada y las relaciones enajenadas. El método crítico es un instrumento importante para analizar la superestructura, y el método psicoanalítico es básico para comprender la estructura psíquica.

Es fundamental expresar que durante una década mi evolución intelectual me ha permitido incorporar otro enfoque que me parece sustancial para comprender los procesos sociales con mayor amplitud, sin abandonar mis referencias iniciales sino como una manera de complementarlas, he asimilado la sociología del estructuralismo-genético que estudia los procesos de construcción de la visión del mundo en el campo de la literatura y de la filosofía. Como advertencia expreso que por supuesto mis intereses científicos no incluyen la veta del estructuralismo en el psicoanálisis, el marxismo o la lingüística sin desconocer su importancia, no satisfacen aún mis preguntas.

Sin embargo, como es imposible realizar una nueva investigación voy a justificar la reimpresión de mi monografía sobre el fundamento de las aportaciones enriquecedoras de John B. Thompson para ubicar mi texto, señalando las convergencias metodológicas y deslindando las aproximaciones a los marcos teóricos de referencia.

Thompson propone el método interpretativo de la hermenéutica profunda para analizar las formas simbólicas de la comunicación social. Sin embargo, realiza un mapeo técnico que considera importante, sin menoscabo de ninguno. En este sentido, desde el punto de vista metodológico, mi investigación se encuentra en el nivel del análisis socio-histórico porque contextúa el momento o circunstancia de la vida cotidiana del grupo. Cuando empleo el análisis de contenido o la interpretación psicoanalítica para analizar el contenido latente del mensaje, no pretendo realizar ningún análisis semiótico del texto que no es de mi competencia. Mi tránsito por la gramática generativa transformacional podría abrir un campo de comprensión de la sintaxis de la frase, pero modificaría la forma y el contenido, desvirtuando el contexto cerrado de mi monografía. Considero que el procedimiento de interpretación psicoa-

nalítica de las verbalizaciones del sujeto es una clave para comprender lo inconsciente, es decir, el mundo interior del sujeto. Aunque Thompson considera importante el proceso de recepción activa, una de las limitaciones de su método, me parece, es que no propone una técnica para interrogar al sujeto, limitando su comprensión de la subjetividad.

Para Thompson la noción de la forma simbólica se inserta en un proceso socio-histórico y en su contexto. Si consideramos su propuesta de que aún es importante el análisis de la ideología desde el contexto de la formación simbólica, la interacción, el espacio-tiempo y escenario, entonces, mi investigación es de actualidad. Otro motivo para reimprimir es simplemente que la primera edición se encuentra agotada. En ésta he añadido nuevas notas al pie de página sobre la vida y obra de Woody Allen.

He añadido un apéndice que incluye una psicohistoria de Woody Allen, los análisis de dos películas y un estudio sobre Groucho Marx porque se le puede considerar como el cómico que antecede a Woody Allen, de manera directa e inmediata.

Y como en la primera edición reitero mi agradecimiento a mi amiga Margarita Zires, doctora en comunicación, por sus críticas incisivas y sugerencias a mi manuscrito. Por otra parte, mi gratitud y admiración a mi esposa Anabel Beniscelli, psicóloga, por su entrega a la vida y al amor. En nuestro primer encuentro leyó con atención mi manuscrito aportando ideas sugestivas.

I. Introducción

Woody Allen es un crítico liberal burgués de la cultura administrada. Su dictamen lo ejerce por medio de sí mismo y de su psicoanálisis; declara sus preocupaciones fundamentales sobre la vida y la muerte, la civilización y las mujeres, la soledad y la existencia. Su juicio apunta a la ideología. De las costumbres y tradiciones intenta rescatar aquello que es recuperable, o sea, por medio del análisis de la vida cotidiana desreífica las relaciones humanas. En el análisis de la vida cotidiana se detecta la forma de dominio sometimiento en la estructura socioeconómica. La actuación diaria, el ritual instituido y las costumbres transmitidas, constituyen el vehículo de la expresión ideológica, a saber, la internalización de las normas, la legitimación de la ley y el orden y la garantía de la sobrevivencia de las concepciones del mundo. La ironía de Woody Allen va contra la cosificación y la enajenación, lo superficial y lo innecesario.

Allen utiliza a los medios de comunicación como una mediación para expresar su angustia existencial y su crítica a la sociedad. Su manera de pensar ha sido escrita en una entrevista que sostuvo con Dany el Rojo: "Toda actuación humana, ya sea política, social, artística, en el mundo del espectáculo o en la sencilla vida cotidiana: todo gira en torno a la lucha permanente contra la propia aniquilación. El conjunto de los actos humanos en la política, en las sociedades primitivas y en las superdesarrolladas, en el amor, en la sexualidad o en el arte se podría definir como el intento sensato de escapar al terror que provoca la idea de la propia muerte, de rebelarse contra ella. El individuo no quiere aceptar que sencillamente un día habrá desaparecido" (Cohn-Bendit, 1980, p. 41).



Un problema en la obra de Woody Allen es “poner de manifiesto el aislamiento de la información respecto a su contexto social, estructural, aislamiento conseguido por medio de la personalización de los hechos sociales, y la subjetivización de esta información, conseguida a base de acumulación de detalles de eso que se llama *human interest*” (Holzer, 1978, p. 196). En efecto, dice Allen: “no estoy interesado en lo social o lo político, sino más bien en la psicología del individuo. Por eso, para mí, no tiene importancia la clase social a que pertenecen los personajes de mis películas, me interesan las emociones, la soledad experimentada, la incapacidad para enamorarse y comunicarse unos con otros” (Cohn-Bendit, 1980, p. 40).



Es un hecho, que una de las formas en las cuales expresa su problemática subjetiva es en la sesión psicoanalítica. Por lo tanto, la temática del psicoanálisis, puede ejercer un efecto contrario a lo pretendido por Allen, es decir, “la invocación a la psicología profunda sirve únicamente

para complacer a los espectadores en sus actitudes patriarcales preferidas, sin ser perturbados por complejos entre tanto habrán sido mencionados” (Adorno, 1954a, p. 84). El psicoanálisis como se practica en la actualidad no es un medio para cambiar ni a las instituciones, ni a la sociedad. Su teoría, apunta Moser, no afecta el mecanismo de la vida social, en realidad, el psicoanálisis “desatiende el momento social en el origen de la desgracia psíquica individual, y el psicoanálisis aparece siempre únicamente como la corrección complementaria individual del desarrollo malogrado de un particular” (Moser, 1974, p. 176). En un comienzo, el psicoanálisis ejerció una crítica social al mecanismo moral de represión sexual de la sociedad victoriana. Hoy en día, las personas exteriorizan con relativa facilidad sus fantasías sexuales, en cambio, se avergüenzan de manifestar sus fantasías de grandeza.



La ideología imperante de nuestra sociedad se detecta en los medios de comunicación. La falsa conciencia dictada e impregnada en los vehículos de información es asimilada por los seres humanos que la procesan y luego se adaptan de manera conformista a la estructura social. “Puesto que no aterra a la industria de la cultura el que nada en sus productos pueda tomarse en serio, salvo como mercadería y entretenimiento. De ello ha hecho, desde hace tiempo, parte de su propia ideología” (Adorno, 1954a, p. 86). La comunicación de masas, según Holzer, pertenece a la esfera de la distribución de la información y de la diversión, cuyo propósito

consiste en conformar el dominio del capital. “La comunicación social, institucionalizada como comunicación de masas, representa, en el capitalismo de monopolio estatal... a la creación, mantenimiento y recreación de las capacidades de trabajo individuales que intervienen en el proceso capitalista de explotación” (Holzer, 1978, p. 158).



II. Análisis de tira cómica

En el presente ensayo se analizan las tiras cómicas de Woody Allen publicadas en el suplemento dominical del periódico *Excelsior*. Las revistas ilustradas se han encargado, según Holzer, de la transmisión del mundo de la imaginación, en efecto, en las publicaciones de caricaturas las secuencias mezclan el mundo imaginario con la realidad cotidiana y social. La tira cómica se inscribe en la caricatura. Para Kris y Gombrich (1938) la caricatura remueve el placer infantil. Emplea el mecanismo de regresión controlado por la racionalidad. Hay una gramática del lenguaje en su forma. El placer es originado en el preconscious. Según Kris (1934) el sujeto sustrae una economía de energía mental en el gasto de la supresión o de la liberación de la energía.

Los antecedentes históricos de la tira cómica se remontan a la creación de la literatura infantil, género iniciado en la época de la Ilustración en Alemania. El Iluminismo es una tendencia racional en contra del oscurantismo medieval. Para Benjamin (1924), la fuente de los relatos infantiles se nutrió de los cuentos de hadas, las canciones, el libro popular y la fábula. La función social de la literatura infantil era mostrar la acción racional, el modo de vida regulado y normado por el ideal burgués: eficiencia y competencia económica. La función psíquica de los cuentos de hadas, según Bettelheim (1975), es mostrar las diferentes maneras en las que el yo puede satisfacer las pulsiones sexuales de acuerdo a las exigencias del superyo y de la realidad. En los cuentos de hadas se presenta la realidad humana en los personajes dicotomizados como buenos-activos, malos-poderosos, para que el niño pueda captar mejor su ambivalencia y sus

tendencias opuestas como el amor-odio, actividad-pasividad, sadismo-masoquismo. Ante todo, los cuentos de hadas ofrecen una solución posible a las dificultades potenciales del ciclo vital.



Con el nacimiento de las tiras cómicas, en las cadenas periodísticas de Pulitzer y Hearst en Estados Unidos en 1896, la imagen de la realidad se distorsiona, se niegan las pulsiones, se alimenta lo real con soluciones mágicas, y finalmente, se pretende mediatizar a los niños y a los extranjeros, a los marginados y a las mujeres, cuando se dibuja una falsificada realidad social sin tensiones ni conflictos.



Para una reflexión sobre los asuntos de la tira cómica se emplea el análisis de contenido desde la perspectiva cualitativa, porque el uso cuantitativo, de acuerdo a Sellitz, Jahoda, Deutsch y Cook (1971), destacan el procedimiento de análisis sobre los datos en detrimento de la calidad del

registro de la comunicación. “El análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (Krippendorff, 1980, p. 28). La información procedente del mensaje se interpreta con un modelo crítico, desde luego, se pulsán las cuerdas sensibles y dolorosas que tensionan la conflictiva psíquica y social. La comunicación social crítica discrimina el mensaje de las historietas y explora la ideología de la clase social dominante. Löwenthal (1961) sugiere cuatro niveles de análisis: 1) Contenido funcional. Se refiere al tipo de gratificación esperada por las personas ubicadas en un contexto histórico-social determinado. 2) Actitud del escritor. En el contenido manifiesto y latente de la prosa se aprehenden las opiniones del contorno cultural y el predominio literario de la época. 3) Herencia cultural. Estudiar el contenido social directo e indirecto de la literatura popular, los motivos arcaicos infantiles, los materiales cotidianos de la miseria y el gozo, la necesidad de asimilar los mecanismos de adaptación y conformidad, y las ilusiones de felicidad, como modos de vida e históricamente imposibles. 4) Ambiente social. Examinar los diferentes estadios del ciclo económico político que determinan las tendencias de reproducción ideológica en los medios de comunicación social. “La lectura como acto de percepción y apercepción lleva aparejada una determinada clase de internalización” (Adorno, 1954b, p. 15), y se interioriza la ideología.

En el análisis formal de la historieta como material se incluyen categorías de lo feo y lo bello, de forma y contenido, de tema e intención. La expresión técnica de los dibujos está en función de los conceptos del lenguaje de la historieta, descritos por Herner, a saber, la secuencia narrativa, la viñeta, el montaje, el globo, las onomatopeyas, el color, el héroe y la heroína, incluso el movimiento y el tiempo.

La obra general de Woody Allen responde al momento histórico del movimiento estudiantil de los años sesenta. “Ya no se trataba sólo de un movimiento de estudiantes. Los otros, los jóvenes obreros, comprobaba que, por primera vez, había una acción real, masiva, contra el régimen y

contra el sistema que los oprimía” (Cohn-Bendit, 1968, p. 27). La protesta de entonces fue contra el autoritarismo imperante de las instituciones del Estado, “y transformó –según Allen– las condiciones externas de la conducta sexual haciéndolas más liberales” (Cohn-Bendit, 1980, p. 40).

La tira cómica de Woody Allen se inscribe en la tendencia de la literatura autobiográfica. De hecho, Löwenthal investigó sobre el género biográfico de la literatura popular en Estados Unidos, y concluyó, en efecto, que las vidas de personajes publicadas responden a los intereses históricos sociales del momento. Los primeros héroes del pasado –durante el primer cuarto de nuestro siglo fueron los ídolos de la producción, a saber, los magnates y los comerciantes. Los héroes del presente son ídolos de consumo, relacionados con la esfera del tiempo libre, ellos son los personajes de la *ratio* de la diversión, que simbolizan a los ídolos oníricamente omnipotentes y además son idealizados por el yo.



En la tira cómica aparecen una pléyade de argumentos, desde su problemática existencial en las relaciones sociales, del psicoanálisis al encuentro con las mujeres, de su trabajo al ocio, y, de la música al deporte. Woody Allen registra la problemática de las relaciones sociales, su crítica social se genera desde su egocentrismo y sociocentrismo. En la historieta la función del tipo de relación establecida por los personajes permite desenmascarar a las relaciones sociales alienadas y convertidas en fetiche en el mundo administrado por la industria y por el poder político autoritario.



En el presente ensayo se investiga el sometimiento y el argumento sobre las relaciones de pareja, éste último, tema de actualidad por su conflictiva y disolución frecuente. En la película *Annie Hall* (1977) Allen escribe: “ ‘Doctor, mi hermano está loco. Se cree una gallina’, y el doctor le responde, ‘pues que lo encierren’, y el hermano responde: ‘lo haría, pero es que necesito los huevos’. Pues bien, así es poco más o menos, como suelo ver las relaciones entre la gente. ¿Sabem?, completamente irracionales, locas y absurdas; pero creo que las mantene-mos porque, eh...la mayoría de nosotros necesitamos los huevos.” (Wilcock y Zaehner, 1978, p. 85).

Woody Allen detecta la problemática de las relaciones de pareja; en los modos de reproducir la díada se evidencia la ideología de la clase social dominante.



Nuestro objetivo apunta a las relaciones afectivas sin desconocer los problemas sustanciales de la humanidad como el hambre y el desempleo, el hacinamiento y la violencia, la contaminación y la explotación en la

producción. En efecto, cuando se establecen las condiciones óptimas para satisfacer las necesidades alimenticias, de vestido y de habitación, el ser humano se preocupa, en segundo lugar, por los problemas libidinales como elementos de nutrición emocional, y por último, en un tercer momento, cavila por la desesperación de la búsqueda de significado existencial. “Los progresos comienzan así por debajo de la cuestión social o del psicoanálisis, allí donde el hombre se define ante sí mismo, ante su propia existencia” (Allen en Cohn-Bendit, 1980, p. 42).



La trama de la historieta de Woody Allen es autobiográfica, por eso los sucesos son verdaderos. La tira cómica comenzó a publicarse en 180 periódicos de 60 países. El dibujante Stuart Hample incluyó los chistes de Woody Allen y el mismo Allen supervisó el trabajo (Lax, 1991). El otro dibujante es Joe Marthen. El montaje de los cuadros es simple, utiliza escasos recursos dibujando figuras sencillas, cuya acción es fundamentalmente verbal, el uso de onomatopeyas es mínimo, el cuadro es tradicional, con planos general y general corto, donde se diseña una decoración sobria en los escenarios del interior. En los exteriores son parques, o trazos de líneas difusas para los edificios alzados al fondo.

El escenario de Woody Allen se sitúa en un centro urbano, cosmopolita, una ciudad idealizada y despreciada, contaminada y divertida, sobrepoblada y variable. Un espacio donde se vive y se sufre, se compara y se acepta, repudia y recuerda, se compra y se vende, justo muestra la tendencia contraria de que “la historieta nacida en Estados

Unidos, siente la obsesión de volver a un tipo de organización social que ha sido arrasado por la civilización urbana” (Dorfman y Mattelart, 1972, p. 155).

Es comprensible el uso de recursos elementales para el diseño de las historietas, evita los estímulos visuales excesivos pues su intención es atraer la atención a los problemas cotidianos y no echa mano de grandes hazañas, ni acrobacias como en las tiras cómicas de los súper-héroes; en este sentido Woody Allen es un antihéroe.



El personaje principal es de baja estatura, feo, torpe y con una buena condición física. El rol del héroe está claramente definido en las historietas, Woody Allen es director, guionista y actor de cine, escritor de ensayos y cuentos humorísticos, sus chistes representan una condensación de un judío pesimista neoyorkino. Allen compone música y toca el clarinete. En la tira cómica se muestra como soltero, divorciado o en el estado civil de matrimonio. Su actividad durante el ocio es productiva: lee libros de filosofía y novelas de los grandes literatos, juega tenis, hace carrera matutina, cocina platillos exóticos, lava sus calcetines, asiste a las funciones cinematográficas-admira a Bergman, visita galerías de pintura y escultura. A veces presencia fiestas aburridas pero interesantes para mirar o conquistar una mujer bella. “Allen nos ofrece una especie de ambigüedad creativa, combinando la tragedia y la comedia, la intimidad y el desapego, el deseo y la repulsa, la introspección y la conciencia social” (McCann, 1990, p. 224).



Las mujeres, personajes secundarios, son hermosas, en su mayoría rubias, atractivas y exhiben sus encantos físicos, de movimientos ágiles y elegantes; en efecto, Allen describe los estereotipos femeninos, a saber, “la intelectual...ve películas escogidas y toma notas, la vanidosa...trata de no tocar la comida con los labios para conservar el lápiz labial, la poética...transmuta las penas en versos y viceversa”. Las conforma en categorías uniformes para suavizar el rechazo de que es objeto. “Es menos desagradable ser rechazado por un estereotipo”.



El rol que juega la mujer en las historietas corresponde a un tipo especial femenino, se critica a un modelo homogéneo, que muestra pasividad, aburrimiento frente a la reflexión y evasión de la seriedad, dibuja a una mujer sin intereses por la lectura, en búsqueda continua de un galán guapo, rico y divertido. La dicotomía feo-inteligente *versus* atractivo-su- perficial, es un pretexto para señalar la división social de dominio/sumi- sión. El tonto-guapo es aceptado y manipulable por una dirección de manejo narcisista.

La preocupación elemental del personaje es la posibilidad de “ligar” a las mujeres, debido a la dificultad para conquistarlas, fantasea que es un Don Juan. “Empleo mucho tiempo luchando contra las hordas femeninas que quieren forzar la puerta de mi apartamento... ¡me admiran tanto!... desafortunadamente todo eso ocurre solamente en mi imaginación”; no obstante, reconoce su realidad y se burla de sí mismo. Con la ironía masoquista de sus propias carencias o dificultades, inducen al lector a identificarse con él y reflexionar con ello sobre su condición de sometimiento. Allen muestra su autoestima como devaluada, se coloca en ridículo, “solamente tengo un punto débil, solamente uno...y es mi personalidad.”



La otra cara de la moneda denota a un Woody Allen manifestando sus cualidades intelectuales, es un hombre con sabiduría y hace patente su narcisismo “seguramente cree que tras mis gafas, hay un mentalidad de extraordinarias cualidades”. Se exhibe a las mujeres, no obstante, la mayoría de las oportunidades es rechazado por ellas. Incluso, en grado extremo alguien le comunica la necesidad de que cambie toda su esencia para poder aceptarlo.

Woody Allen reflexiona con persistencia sobre las relaciones, es una idea fija, además, cavila continuamente sobre las posibilidades de búsqueda y encuentro para así aprovechar las condiciones óptimas de alcanzar la meta de conquistar a la mujer. Su exploración está motivada por la necesidad de ser amado. Cuando encuentra, conversa—casi es un monólogo pero evita la actuación, se enamora de una imagen idealizada, se exalta repentinamente e imagina. “Cuando falta un firme sentimiento de identidad, aun las amistades y los asuntos amorosos se convierten en intentos

desesperados de definir contornos borrosos de la identidad mediante un mutuo reflejo narcisista: en consecuencia, enamorarse a menudo significa darse de bruces con la propia imagen reflejada en el cristal hiriéndose y dañando el espejo” (Erikson, 1968, p. 136).



Su modo de relacionarse es torpe. Cuando pretende dar una flor, les muestra libros donde aparecen rosas dibujadas. En lugar de seducirlas con acercamientos físicos, o sea, conquistarlas intrusivamente, espera que ellas tomen la iniciativa y lo atrapen; en las escasas ocasiones donde él interviene con audacia, es inadecuado y en consecuencia, es rehusado por ellas. Cuando recibe una respuesta de inclusión a su demanda de cercanía se muestra perplejo, duda y finalmente huye, es pesimista, está convencido de negar su estado eufórico por la correspondencia. Solamente en tres historietas se confirma su intervención erótica por medio de un abrazo, un beso, incluso, se dibuja un escenario con luz tenue que sugiere un encuentro histórico sexual, con música de fondo, con la peculiaridad de haber sido ella quien le suplicó cerrar las páginas de su libro, escuchar el silencio y participar en la intimidad sensual.



Las relaciones de Woody Allen con las mujeres se caracterizan en que continuamente lo relegan, él mismo es el motivo del rechazo, se burlan de él por su timidez e inadecuación, ellas se aburren con su conversación, aunque su plática es profunda e interesante, se las comunica con un tono depresivo. Sin embargo, pese a la experiencia traumática en los encuentros, la búsqueda de pareja persiste, igualmente la pérdida también es consistente, o sea, las mujeres son hostiles con él, lo maltratan y lo abandonan, incluso, le exigen que se comporte de manera diferente, con simpatía y adaptación convencional, en otras palabras, sea divertido, superficial y conformista.



Los intentos de las mujeres por manipular a Woody Allen reflejan en esencia el propósito del manejo que la sociedad hace de los hombres y de las mujeres víctimas del consumo. En última instancia, la agresividad es la base en la cual se sustenta la relación de pareja, y la explotación es el soporte en que se fundamenta el proceso productivo.

La función del tipo de relación pretendida y no conquistada, o que se logra y se huye, un acercamiento en dirección contraria mirando al sujeto que se aleja, es una crítica real a las relaciones libidinales embozadas por las relaciones sociales de producción. Por medio del análisis de la pareja sexual es posible palpar en sesgo la dirección de la cooperación y competencia en el modo de producción, es evidente que es menos amenazante para la clase social burguesa distraerse con la evidencia de la conflictiva de la relación de pareja, pero con certeza, no comprenden la existencia del camino abierto por donde se puede llegar, de manera

desviada, a un sector más amplio de las relaciones sociales. Aunque no se analiza en esencia a las relaciones de producción, por lo menos en este caso, es incuestionable que la estructura económica determina el tipo de relación objetual conveniente para sus propósitos, en función de las necesidades psíquicas de los sujetos. En rigor, el análisis centrado en la superestructura es una especie de juego con un bumerang por la liga imbricada de aquélla con la base económica, sin lograr tocarla porque vuelve de regreso.



El escrutinio de las relaciones sociales de producción es soslayado, no a profundidad; cuando Woody Allen establece una relación de producción para proponer la edición de su libro, o bien, obtener un contrato para actuar como comediante, generalmente es recibido con menosprecio por el empresario del espectáculo o el editor. La manera de expresarlo en la viñeta, es un intento de señalar las relaciones de explotación y denunciar un modo de producción que enajena al vendedor de su fuerza de trabajo.



También en las historietas hay escenas donde se subrayan las relaciones de clases para detectar las falsas actitudes de ciertas personas con sus vecinos. En una viñeta se cuenta la siguiente anécdota: la compañera de Woody Allen, se comunica con una mujer lumpenproletaria, en el discurso no se entienden, su lenguaje es diferente y se expresa con la onomatopeya “bla, bla” *versus* “abl, abl”; poco después, la muchacha retorna con Allen y le transmite la invitación de la señora para comer, mientras recolecta alimentos sobrantes de un bote de basura; él sugiere la conveniencia de declinar el convite para evitar el compromiso de corresponder. En un primer nivel de análisis, el asunto se interpreta como un prejuicio de Allen hacia la clase social marginada, por su exacerbado sociocentrismo de presentar solamente a la clase pequeña burguesa, con suficiente dinero, vestidos con elegancia y festejos ostentosos; en las historietas, los chicanos y chinos están ausentes rara vez aparece un negro. En un segundo nivel de análisis, más profundo, muestra la realidad de que él mismo es blanco de discriminación social, es vituperado e incomprendido, quizá por su condición judía y por su actividad artística: “Es muy corriente el estereotipo del artista como un débil anormal, incapaz de ganarse la vida y algo ridículo, una especie de lisiado espiritual” (Adorno, 1954a, p. 81).



Es demasiado pedir que el oprimido pueda identificarse con el personaje y tomar conciencia de su explotación y sometimiento para avanzar hacia la emancipación. En realidad es posible el resultado de un efecto contrario, es decir, conformarse y desplazar su problemática de un hecho evidente, hacia afuera de su círculo y lejos de su contexto social, por medio

del mecanismo de la negación. Con todo, la semejanza de un prejuicio a la clase minoritaria (la mayoría) es una parodia de las actitudes seudoliberales engañosas creyendo en la igualdad de clase y con ello pretenden compartir la mesa con la masa marginada, en realidad, encubren su rechazo y odio con la formación reactiva y la falsa conciencia.

El autoritarismo es erradicado cuando el sometimiento cede su sitio a la rebelión. Por lo pronto, ante la presencia de la pasividad exagerada nos remueve coraje por la situación humillante del personaje y en un instante de introspección, la reacción contratransferencial, que para Thompson (1990) equivale al principio de autore-flexión, ilumina nuestra conflictiva interna y nos rebela contra las fuerzas del poder, pero maniatados.



Woody Allen aprovecha la oportunidad de generar la crítica a la sociedad de consumo, la manera de hacerlo es representada en una viñeta donde quema sus cigarrillos. También se burla de la moda cuando intenta comprar unos zapatos sencillos y es bombardeado con sugerencias por los vendedores de la tienda, anuncian lo más moderno del calzado, propiciando con ello la retirada inmediata del personaje.



Enjuicia a la humanidad dirigida hacia el deterioro; señala los malestares ecológicos y económicos como la inflación “el dinero se me va de las manos como agua...”, el desempleo y la contaminación ambiental, las catástrofes, los conflictos sociales y políticos, “se extiende la revolución en el Medio Oriente” o, bien, como lo expresa Cohn-Bendit (1981): “Para mí, la ecología no es solamente un problema de relaciones sociales, de un hombre con otro hombre; es el problema de la relación del ser humano con la naturaleza y con los demás seres humanos... definiendo un ecosistema en cuyo interior existen relaciones sociales” (p. 95).

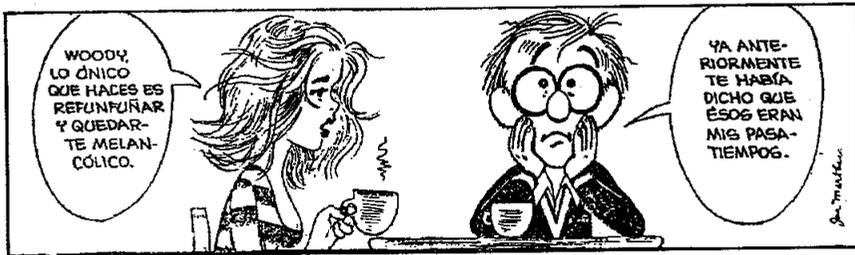


Cuando se describe la problemática de un personaje es una manera de señalar el costo social depositado en un sujeto. Por medio de la identificación con el héroe se descubren las tendencias masoquistas del carácter, en efecto, la consecuencia es la liberación del sufrimiento y la burla de sí mismo genera el cuestionamiento a la estructura social. Woody Allen muestra su imagen del Yo como miserable, desdichado: “me siento solo, deprimido, relegado, aburrido.” Es capaz de reírse de sí mismo, incluso, de burlarse de la muerte, sus chistes consisten en comentar temas serios para concluir con un evento de la vida cotidiana. Y esto nos permite entender a un personaje plantado sobre la tierra.

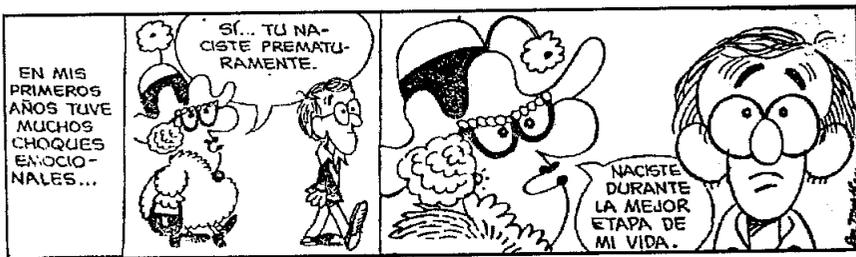
Una manera de adaptarse a las tribulaciones es olvidar los hechos traumáticos, si no recuerda entonces conserva su autoestima, por lo tanto, la función de la amnesia es evitar el auto-reproche y con ello mantener el auto-respeto.



Su pasividad representa rasgos orales, aparece bebiendo café o vino, come platillos y habla en exceso. Su coraza caracterológica es obsesiva; utiliza la retórica, cavila con frecuencia, se preocupa en exceso por nimiedades y se complica la vida. En cuanto el manejo de las pulsiones agresivas generalmente las introyecta y se deprime.



En relación con las mujeres responde como en otra ocasión en su infancia respondió a su madre; la imagen del personaje es devaluada porque según Raquel Berman (1977), la madre fue dominante y posesiva, además lo rechazó a través de un mensaje persistente haciéndolo inútil para la vida.



Como una hipótesis, el personaje Woody Allen representa la estructura de un carácter narcisista predominante en la fase tardía del capitalismo. La característica esencial del narcisismo es la formación de un sí mismo (*self*) escindido en dos partes, una matizada por la devaluación y la otra por la omnipotencia conformando al *self* grandioso. El sujeto necesita investir un objeto de la realidad externa, a la vez lo representa en su mundo interior constituyendo una porción complementaria que completa al *self*.

Desde luego, el sujeto requiere de gratificación continua y de la presencia constante del objeto para reasegurar un equilibrio estable y una autoestima confirmada como valiosa; en el caso de la desaparición del objeto por una decisión de abandono o una actitud de rechazo, el sujeto se siente abrumado por la inundación de la angustia, en consecuencia, reacciona con desesperación porque se percibe incompleto, además, combinado con una profunda depresión por la pérdida del objeto y seguida con la sensación de que el otro está aniquilado: la sombra cubre las vivencias y el objeto comienza a desaparecer gradualmente, el brillo radiante se opaca, el objeto reflejado se vuelve difuso dibujando una silueta de perfil en disolución e iluminada por la luz del crepúsculo. El *self* fragmentado siente nostalgia con el recuerdo de un deseo infantil de calor no conseguido pero anhelado y sufre internamente porque está lastimado, siente vergüenza porque su tendencia de exhibición narcisista fue reprendida; buscaba mimos y confort, en cambio, encontró rechazo y dolor. De súbito, con la desaparición del objeto, el sujeto se alimenta de nuevo con ideas maravillosas sobre sí mismo, desprecia al causante de su malestar, lo anula y recupera su falsa autoestima de grandiosidad.



La grandiosidad del *self* es un reflejo de la conveniencia de corresponder a la satisfacción del narcisismo materno, es decir, las demandas arcaicas del niño fueron rechazadas por la madre no porque fuese repudiado por ella, sino porque no pudo entender el narcisismo infantil, más bien, ella interpretó egocéntricamente las necesidades del niño, en consecuencia, condujo a la conformación de un carácter narcisista con una sensación de baja autoestima, vergüenza e hipocondría. La devaluación del *self* se debe a que no recibió el aprecio tal como es, por lo tanto, la imagen interna de sí mismo se refleja empobrecida. La vergüenza es una defensa contra las pulsiones exhibicionistas, la tendencia de mostrar las cualidades garantizadas por la madre sin enseñar realmente algo valioso del interior, porque en el fondo es carencia. La hipocondría es la oportunidad para comprobar, de verdad, que le suceden acontecimientos buenos y estupendos, como una prueba de validez para la sensación de bienestar, demostrando su existencia.



El resultado de la estructura narcisista como carácter procede al periodo de la simbiosis, con el fracaso de la nutrición emocional de la madre, el niño busca la presencia de otro ser, en cuyo caso recae sobre el padre convirtiéndose en una imago paterna idealizada, su función es cubrir las carencias previas. En rigor, la verdadera imagen del padre la envuelve con una manta maravillosa. Sin embargo, ante cualquier indicio de rechazo o amenaza de abandono, el niño se decepciona y se retira con desprecio. El personaje de Woody Allen en rigor, —comenta Cèbe (1981)— vive en función de sí mismo y refleja su propia imagen que se pierde en el espejo.



El propósito de la estructura social es afianzar la lealtad a las gigantes corporaciones económicas y políticas. Requiere de personas inteligentes para garantizar la producción y la plusvalía, además, confirma la permanencia por medio de la manipulación afectiva. El narcisista necesita de un objeto presente e idealizado para mantener su autoestima en niveles óptimos. El objeto puede estar representado por una institución social de enormes dimensiones para reforzar el *self* grandioso del sujeto. El carácter narcisista justifica la explotación, aunque sufre, la niega, porque el costo es el orgullo de pertenecer a una firma poderosa. Sennett considera que existe una estrecha relación entre la burocracia del capitalismo tardío y la movilización del narcisismo en la sociedad. Las instituciones burocráticas en gran escala funcionan en un sistema de recompensas prometidas con base en el supuesto talento, la afabilidad personal y el carácter moral del empleado.

Considero que la enajenación en el trabajo durante la primera fase del capitalismo propició la escisión del sí mismo por la reproducción de las figuras paterna-obsesiva (imagen idealizada y distante, ordenada y limpia) y materna-histérica (objeto libidinal egocéntrico y devaluado). Ambos programados para el servicio del capital, el primero útil para la producción en serie y la segunda solamente importante para el uso en la cama y en la cocina, además para garantizar la reproducción social del sometimiento.

Cuando el carácter narcisista integra su *self* escindido desarrolla la capacidad creativa. "Las catexias narcisistas del artista tienden a estar menos neutralizadas que las del hombre de ciencia creativo, y su libido exhibicionista, en particular, parece a menudo desplazarse con mayor

fluidez entre él mismo y su creación investida narcisísticamente” (Kohut, 1971, p. 278). Woody Allen produce su creatividad artística jugando con los sentimientos devaluados, con fantasías de grandiosidad, con tendencias exhibicionistas y con la defensa de vergüenza. Su capacidad de humor, sádico-oral de sarcasmo es defensiva, aunque también muestra su talento para contemplar con humor sus posiciones anteriores narcisistas sostenidas de manera rígida, pero plástica. Es evidente que el mosaico conflictivo del personaje devela y encubre la desesperación existencial y la problemática social del ser humano; con su tono cómico suaviza la seriedad de la vida y constituye una válvula de escape de las tensiones internas, por medio de la risa. Su estilo literario es que, “mediante la inversión sitúa una idea o frase trivial al final de una disertación profundamente seria” (McCann, 1990, p. 79).



III. *Internalización de la ideología*

Es conveniente conocer ahora cómo el receptor asimila la historieta, cómo procesa la ideología procedente de la tira cómica. Con este motivo fueron seleccionados al azar ocho adolescentes de la clase proletaria, cuatro mujeres y cuatro hombres, de 14 a 16 años de edad, estudiantes de tercer año de secundaria de una escuela pública situada en un sector urbano que agrupa a la clase social de menor ingreso económico. Se empleó el método de la entrevista grupal, con un enfoque no dirigido acerca de su impresión de las tiras cómicas (Taylor y Bogdan, 1984). Es el escenario espacio-temporal en el que interactúan los adolescentes (Thompson, 1990).

La elección de adolescentes para la exploración de la conflictiva relación de la pareja se debe a que en esta etapa hace su aparición la necesidad de buscar un objeto heterosexual no incestuoso, con una libido que flota libremente en búsqueda de una elección narcisista de objeto (Blos, 1962), por lo tanto, emerge de manera aguda la problemática. Por otra parte, también es la fase para conformar la ideología, o sea, un modo de interpretar al mundo con un nuevo significado, con un sentido de estar diferente en el contexto familiar y desviado de la tradición cultural. "La adolescencia constituye un regenerador vital en el proceso de la evolución social, porque la juventud puede ofrecer su lealtad y sus energías tanto para la conservación de lo que continúa considerando verdadero como para la corrección revolucionaria de lo que ha perdido su significación regenerativa" (Erikson, 1968, p. 109).

En la primera sesión de grupo se leyeron las tiras cómicas de Woody Allen seleccionadas de la publicación dominical de *Excelsior*. Los adolescentes tuvieron el primer encuentro con la historieta porque no

la conocían, de hecho, en sus hogares reciben otros títulos periodísticos. Después de la lectura de las historietas sobre la pareja, se les instó a comentar libremente sobre el argumento de cada viñeta. En un segundo momento fueron interrogados sobre el mensaje ideológico transmitido por la historieta.

Los comentarios generales del grupo sobre el mensaje de las tiras cómicas versaron en la importancia de impedir a las personas una actitud mimética hacia el personaje principal, recomiendan a las mujeres y a los hombres esforzarse para entablar relaciones armónicas y sean capaces de comprender la manera adecuada de conducirse socialmente, compartir con el otro y evitar el egocentrismo. Los temas del argumento se refieren a la vida y al amor.

En el análisis sobre el personaje principal concluyeron que se siente rechazado, extraño a su ambiente, sin lograr la adaptación. Los comentarios libres expresados espontáneamente apuntan a señalar las características del personaje, a saber, le encantan las mujeres bellas “se va sobre lo bueno, va a ver que agarra”, las aburre con su conversación, no es atrevido, no actúa, es tímido. Hace esfuerzos desmedidos para mejorar y parecer más atractivo, sin embargo, es negativo, sumamente “nervioso”, no sabe cómo abordar a una mujer, lanza preguntas con exceso. No le interesa la moda, ni tampoco bailar. Un adolescente mencionó que debía de estar más alto, guapo, aprender a bailar y mostrar su inteligencia (aquí obviamente se refiere a la inteligencia práctica, de lo concreto, al sentido común). Otro dijo que suprimiera su timidez. Una muchacha acotó la realidad del personaje sin atractivo, incluso, debía de jugar, dedicarse a danzar, divertirse como la mayoría lo hace. Ellas se avergüenzan de salir con él por su fealdad, pequeñez, es “cegatón” y “peludo”.



A la pregunta de cómo son las mujeres en la historieta, expresan una variedad de opiniones, “ellas son atractivas y altas”, “se quieren divertir con alguien que sea alegre”, “les gusta cotorrear”, “son muy chocantes, quieren mejores partidos”. Los adolescentes perciben a las mujeres de la tira cómica como agresivas, rechazan al personaje. El mensaje implícito de la historieta asimilados por los adolescentes es que la mayoría de las mujeres les atrae “el carita”, y solamente cuentan dos asuntos: la atracción física y las relaciones sexuales. En cambio, las chicas del grupo comentaron que además del gusto por las cualidades externas, en realidad buscan ser amadas y comprendidas. “Ahora, la adolescente lucha no sólo para determinar cuál es su lugar en el hogar o la sociedad en general, o en ambos, sino para establecer en qué grado le corresponde tal o cual función y con qué justificativo. Así, los problemas de la juventud son aproximadamente los mismos para ambos sexos; la diferencia sexual importa menos, porque los conflictos propios del crecimiento son más psicosociales que sexuales” (Bettelheim, 1963, p. 152).



La cuestión central de los adolescentes es su preocupación sobre las relaciones de pareja, e incluso, los intentos para constituir una díada; así, los ocho adolescentes han sufrido lo que le sucede a Woody Allen. De alguna manera ellos se han identificado con el personaje y ellas han actuado con los hombres como las mujeres de la historieta se conducen con Allen, o sea, eligen a los jóvenes por su atractivo físico, dotado para el baile y capaz de mostrar su simpatía; “los jóvenes confusos pueden impedir el desarrollo de su identidad concentrándose en la temprana

actividad genital sin intimidad o, por el contrario, pueden concentrarse en fines sociales, artísticos o intelectuales que no retribuyen adecuadamente el elemento genital, hasta el punto de que existe una debilidad permanente de la polarización genital con el otro sexo” (Erikson, 1968, p. 152).



En resumen, el argumento de las tiras cómicas es real y cotidiano, expresa la preocupación sexual de los hombres y las mujeres. Es evidente que las relaciones de pareja son conflictivas sin importar la procedencia de la clase pequeña burguesa del personaje porque igualmente le sucede a la clase proletaria. La preocupación sexual o existencial se estructura conjuntamente con la cavilación económica de las clases sociales.



El análisis de los comentarios del grupo de los adolescentes se localiza en la tónica consciente. Es conveniente explorar cómo han internalizado las relaciones de pareja en su inconsciente y cuál es su identidad en relación con la confusión de roles y la ideología imperante.

Dos maneras de conocer los procesos inconscientes, por medio de un procedimiento técnico, son la entrevista psicoanalítica y las pruebas proyectivas. Con esta idea en mente se administraron las láminas del Test de Apercepción Temática (T.A.T.) que consiste en una serie de láminas con imágenes ambiguas de personajes humanos en situaciones cotidianas. El sujeto frente al estímulo ha de elaborar un relato donde describa la acción, los sentimientos y los pensamientos de la figura principal (el héroe) y de las figuras secundarias. También debe de mencionar sobre el pasado, el presente y el futuro de la historia inventada. En la narración se expresan las fantasías conformadas por las tendencias inconscientes del sujeto. El T.A.T. es importante porque "al completar o estructurar una situación incompleta o no estructurada, el individuo puede revelar sus propios empeños, disposiciones y conflictos... y... las historietas pueden reflejar la pertenencia a un grupo o determinantes socio culturales, además de los determinantes individuales o personales" (Lindzey, 1952, p. 420).

El método de análisis de los protocolos es sugerido por Betty Aron (1949) y consiste en el registro de las variables de necesidades, o sea, cuáles fueron los motivos que inducen a la acción del héroe, a la creación de ideas y la expresión de las emociones; también son analizadas las variables de las presiones al héroe, con otras palabras, se detectan las condicionantes sociales que determinan la conducta psíquica del personaje. Cada una de las variables fueron examinadas en conjunto, de esa manera se reunieron las pautas predominantes expresadas por cada uno de los adolescentes de un sistema molar. Molar es la unidad temática de las narraciones efectuadas por los sujetos en conjunto para cada una de las láminas.

En rigor, de acuerdo a Rapaport (1943) las historias más importantes se distinguen por las variables formales: la consistencia de la historia con otras historias del mismo sujeto, la consistencia con las historias de otras personas sobre la misma lámina, y la percepción y apercepción de las partes y el todo del estímulo.

Hacer un intento de síntesis con el resultado colectivo presenta dos problemas, por una parte, con los datos homogéneos, sella, de hecho, una

vivencia compartida por todos los adolescentes sin precisar los niveles diferenciales de cada uno de los sujetos, y por otra parte, con la generalización de la interpretación la problemática personal adquiere distancia; sin embargo, un grupo pequeño es una categoría social donde las contradicciones de las relaciones sociales de cualquier modo se revelan.

El T.A.T. se administró colectivamente; de acuerdo con las normas de aplicación cada uno de los adolescentes redactó su argumento durante un tiempo límite.

Las láminas empleadas para detectar la relación de pareja fueron la 2, 4, 10, 13 H.M. Además se administró la 3 V.H. para sondear la identificación del rol del adolescente. El resultado de cada uno de los relatos va precedido del significado de la lámina (Rapaport, 1946).

Lámina 2. *La estudiante en el campo*. (Este cuadro explora los conflictos de adaptación intrafamiliar). La mayoría de las mujeres describieron una historia formal, un cliché, sin proyectar contenidos relevantes de fantasías inconscientes. Los hombres proyectaron diferentes categorías como asuntos cognoscitivos de tarea o búsqueda de protección pero sin obtener un significado compartido.

Lámina 4. *Mujer que retiene al hombre*. (Explora el abandono, los celos, la infidelidad y la competencia). El relato de las mujeres muestra cómo la heroína encuentra un hombre, ella le ofrece su amor pero no es correspondida e incluso es rechazada y queda perturbada por una sensación de abandono. El relato masculino es enfático en el rechazo a la mujer. El héroe muestra pautas de agresividad, de inicio expresa su rechazo a la mujer con la consiguiente pérdida. Con todo, ambos grupos muestran su dificultad para establecer el vínculo.

Lámina 10. *El abrazo*. (Explora la actitud frente a la separación). En el relato de las mujeres coinciden en que la heroína está enamorada del hombre, viven juntos y felices, pero la muerte los va a desunir. El héroe en el relato de los hombres es un anciano vinculado con su pareja, recuerdan su noviazgo juvenil, sin embargo, pronto permanecerá solamente uno.

Lámina 13. *Mujer en la cama.* (Explora la actitud frente a la relación heterosexual). Los personajes femeninos muestran una tendencia a la afiliación con un hombre pero por circunstancias externas no se logra establecer el enlace ya sea porque el hombre la abandona, porque ella fracasa o por muerte de la pareja. Los personajes masculinos muestran, desde un inicio, la sensación de tristeza, aunque expresan la necesidad sexual son pasivos y no encuentran una mujer, ya sea por carencia o porque fallece la figura femenina.

Lámina 3. *V.H. Reclinado en el diván.* (Explora la frustración, la depresión y el suicidio. Además sondea la identificación con el propio sexo). El relato de los hombres muestra a una mujer que sufre un percance, ya sea que pierde un objeto, es golpeada o siente tristeza. En algunos relatos ella es protegida por su pareja y en otros es repudiada.



En el proceso inconsciente se descubrió que la internalización de las relaciones de pareja muestra la pauta siguiente, a saber, en un comienzo existe un estado idílico, poco tiempo después surgen las dificultades, se generan los pleitos y la consecuencia final es la separación, el abandono, e incluso, la muerte natural, suicidio u homicidio. El futuro es incierto y pesimista.

La imagen femenina está representada como una víctima de la violencia ejercida por un hombre pasivo y alcohólico. En ocasiones ella reacciona con agresividad y entonces lo expulsa; en el fondo hay un clima de maltrato y desacuerdo; a veces, es la infidelidad el motivo del coraje, otras, es la frustración social.

En el inconsciente se condensa el aburrimiento y el cansancio, el anhelo de la pareja y la dificultad para entablar el vínculo. La incapacidad de retener el objeto provoca tristeza, el abandono propicia la sensación de soledad, la agresión destinada al objeto perdido se vuelca en sí mismo y causa la depresión, con todo, el fondo masoquista es evidente.

La identidad del adolescente contiene una falla en la identificación sexual, proyectan su parte femenina y se defienden por medio del mecanismo de transformación en lo contrario, en consecuencia, buscan la reafirmación constante por medio de sobrecompensaciones varoniles encubriendo la incertidumbre y la inseguridad sexual. Mientras tanto, las jóvenes han alcanzado un grado mayor de identificación con su propio sexo. No obstante, las pautas de identidad de ambos sexos está matizado con una sensación interna devaluatoria. "La confusión bisexual en la adolescencia se une a la conciencia de identidad para establecer una preocupación excesiva acerca de qué clase de hombre o mujer, qué clase de sujeto intermedio o desviado se podría llegar a ser... las costumbres sexuales de las culturas y de las clases compensan grandes diferencias en cuanto a la distinción psicosocial de lo masculino y femenino, y con respecto a la edad, clase y ubicuidad de la actividad genital" (Erikson, 1968, p. 152).

El resultado compartido por los ocho adolescentes es sorprendente, una manera de internalizar las relaciones de pareja es por medio de la identificación con los roles parentales, los roles representan la actuación práctica en nuestra sociedad, la praxis responde a un modo de producción y es sancionada por la ideología de la clase social dominante a través del hábito compartido. La reciprocidad e intercambio en las relaciones sociales está determinada por la circulación de la mercancía. Los medios de producción definen la clase social por medio de su relación con los instrumentos, y los medios masivos de comunicación imprimen la huella de un modelo de relación óptimo para satisfacer los intereses de la cultura. El trasfondo de las relaciones sociales es el sometimiento, la explotación y la agresión introyectada en el inconsciente.



En la exploración sobre el sometimiento se siguió el mismo procedimiento establecido en el análisis de la pareja. En una tercera sesión los adolescentes leyeron las tiras cómicas referidas a las relaciones sociales. Sus comentarios sobre el héroe refieren que es una víctima del maltrato, aparece como un personaje muy insignificante para los demás y es sumamente pasivo. Esta situación de desventaja les provoca lástima porque no lo consideran valioso. Sienten tristeza porque es anulado y reaccionan con rencor porque los otros se creen superiores y lo estafan. En realidad, esta situación les provoca coraje, aunque recomiendan que el héroe debería de cambiar en todo para lograr la aceptación, sentirá seguramente tristeza y es probable que manifieste encono, no obstante, es una imaginación de los jóvenes que trasuntan un deseo.



El grado de identificación con el personaje sometido se pudo detectar por medio de las respuestas al cuestionario de la prueba de Dominio-Sometimiento de Allport y Allport. La tendencia general de los ocho adoles-

centes es el predominio a la sumisión, una actitud que revela la deferencia global a una estructura social. “La equiparación de dependencia y explotación permite establecer el vínculo ideológico entre la fase de desarrollo juvenil y el *status* tipificado sexualmente de las mujeres, la condición económica de los pobres y la situación política de los subdesarrollados” (Erikson, 1975, p. 237). Para Thompson (1991) la relación de dominio-sometimiento es considerada como una relación de poder sistemáticamente asimétrica.

Por otra parte los rasgos del sometimiento —en el nivel inconsciente— son develados por el T.A.T. Las láminas empleadas para sondear el sometimiento fueron la 3 *N.M.*, 3 *V.H.*, 12 *M* y 18 *B.M.* De nuevo el significado de las láminas antecede la interpretación (Rapaport, 1946).

Lámina 3 *N.M.* *La joven de la puerta.* (Explora la desesperación y los sentimientos de culpa). Las mujeres construyen sus relatos mostrando que la heroína padece de una enfermedad y ella se retira a su cuarto a llorar.

Lámina 3 *V.H.* Fue analizada en la serie anterior.

Lámina 12 *M.* *La Celestina.* (Explora la tensión pulsional y la defensa y la dependencia pasiva). La heroína es víctima de la vejez, carece de hombre y desde el exterior existe un personaje que las oprime, vigila y controla, o bien, su potencialidad interna sufre un deterioro.

Lámina 18 *B.M.* *Atacado por atrás.* (Explora ansiedad, culpas, ideas persecutorias y ataque homosexual). En los relatos masculinos el héroe es víctima de un robo, lo despojan de sus bienes y es dominado por el agresor, sin la posibilidad de reaccionar con rabia, queda pasivamente a merced del otro.

Los resultados apuntan a señalar la disposición general a identificarse con el héroe que sufre una desgracia, es robado o incluso muere. Esta sensación de soledad denota el sufrimiento por la pérdida de un objeto, en realidad, muestran abatimiento ante las desgracias eventuales o pasividad frente al dominio social. Las relaciones sociales de producción están internalizadas como explotación, dependencia y autoritarismo. Ante todo, el sometimiento subyace en la profundidad, la actividad embotada, es nula, muestran resignación y parálisis, por lo tanto, la posibilidad de rebelión

está neutralizada hipnóticamente y el conformismo hipostasiado. Egosintonía individual y social. La colectivización del individuo se efectúa a costa de la fuerza productiva social. "La presión bajo la cual viven los hombres se ha acrecentado en tal medida que no podrían soportarla si las precarias gratificaciones del conformismo, que ya han acatado una vez, no les fueran renovadas nuevamente y repetidas en cada uno" (Adorno, 1953, p. 64).

En otro nivel de análisis de los argumentos del T.A.T. contrasta la preocupación por el dinero, la posibilidad de garantizar un trabajo con un sueldo seguro. El salario constante y permanente ofrece a la población un sentimiento interno de seguridad, en relación con la tendencia al consumo masivo. El *homo consumens* "es individuo voraz y pasivo, y trata de compensar su vacío interior mediante un consumo permanente y cada día mayor" (Fromm, 1966, p. 270).

Se incluyó también la lámina 16 porque es un estímulo, sin figuras, que provoca la reproducción de material inconsciente desde lo más profundo, y también explora la relación transferencial (Rapaport, 1946).

Lámina 16. *Lámina en blanco*. Las mujeres muestran a la heroína sufriendo por la pérdida de un ser querido. El relato masculino, en cambio, describe un héroe que vive en condiciones execrables, pretende alcanzar una meta pero se estampa de bruces contra la incertidumbre.

La reacción de los adolescentes ante mí y la investigación fue ambivalente, en un sentido inicial cooperaron por una presión de la institución y, por otro, sintieron pena conmigo cuando no cumplieron con algunas citas porque aprovecharon la oportunidad de salir de la escuela con la autorización oficial de abandonar la institución antes de la hora del cierre académico del día. La ambivalencia de rechazo aunado a la colaboración significa la pasividad y el sometimiento ante un "representante" de la autoridad, en el fondo, frente a la imagen del padre. No fueron capaces de mostrar abiertamente ningún indicio de molestia ni de franco repudio, su reacción fue la huida o la cooperación forzada. En otro sentido posterior, su interés mostrado a los materiales, mi reacción cálida y tranquila de compañero frente al grupo y la interpretación sobre la opresión que

sintieron frente a la tarea "obligada" condujo al establecimiento de un buen clima emocional de trabajo. En el fondo de su inconsciente se devela la desconfianza de una relación efímera, por lo tanto, creen que les conviene no depositar su afecto porque luego se van a sentir abandonados, como sucede en cualquier proceso de investigación con seres humanos. Existe en ellos una sensación interna de haber sido utilizados por intereses "científicos".

Con el método de observación de la conducta del grupo, desde la teoría del campo, es posible explicar el significado de la posición y rol dentro del grupo de pertenencia, de los elementos comunes de interdependencia en relación con la tensión generada conmigo como investigador. Para Kurt Lewin, "el adolescente encuentra en los adultos (el grupo al que pertenecerá) múltiples contradicciones. Una variedad de valores religiosos, políticos y ocupaciones se hallan en conflicto dentro de ese grupo" (Lewin, 1951, p. 138). Con otras palabras el adolescente ocupa una posición social ante el adulto, una tensión emocional derivada del conflicto ideológico, y del estilo de vida diferente desde el punto de vista generacional.

Mi reacción inicial fue de entusiasmo por encontrar la oportunidad de la formación en un grupo de cooperación. Sin embargo, me sentí desanimado con las ausencias de los jóvenes, en efecto, me provocaron cólera, realmente, mi molestia fue enorme, no obstante, prevaleció la ambivalencia: el contacto durante las primeras sesiones propiciaron mi simpatía por el comportamiento bromista y entusiasta de los varones, la timidez cándida femenina y la expresión enigmática adolescente. Cuando comprendí las causas de las citas canceladas forzosamente me sobrepuse al deseo de abandonar el trabajo por las frustraciones derivadas de la demora. Por último, con la terminación feliz de la tarea me invadió la tristeza porque finalizaba mi encuentro con el grupo. Sin duda que en cada vivencia de separación se sufre un desgarramiento interno, es como la sensación de temblar por un frío muy intenso, solo, y envuelto en la bruma misteriosa.

IV. *Narcisismo, enajenación y autoritarismo*

Coincidencias y divergencias del análisis de las tiras cómicas y de los adolescentes.

El héroe de Woody Allen muestra elementos de un personaje envuelto en su propia problemática, en un asunto circular sin salida. La conformación masoquista implica la introyección de las pulsiones agresivas, la transformación de la actividad conquistada en pasividad y la formación reactiva de odio en amor.

La estructuración de la defensa concausa dos factores, a saber: 1) en un nivel superficial se adquiere por el miedo a la castración, y porque las pulsiones incestuosas son dirigidas a la madre e imagina que el padre como rival lo amenaza; 2) en un nivel profundo subyacen dos temores básicos, a) el primero se refiere al miedo de un desvanecimiento del amor de objeto, porque con la posible actuación de la conducta prohibida e incluso con la imagen mental escenificada, por medio del modo orgánico intrusivo, fantasea que lesiona al ser gratificador; b) el segundo temor es convertirse en blanco de las críticas del mundo adulto, por supuesto emplea la defensa de la timidez como una protección a la humillación sufrida por sus padres burlones mientras el niño ejerció sus habilidades descubiertas en el periodo de la práctica motriz y realizó nuevas proezas que lo llenaron de regocijo, con orgullo omnipotente, derivado de su propio sentimiento de grandeza; desde luego, el miedo de recibir la mofa es también una proyección sádico anal de torturar, aplastar y destruir.

La estructura social dicta las normas coercitivas para que los sujetos las internalicen y, entonces queden depositadas como reglas rígidas de

moralidad. La opresión social externa es concomitante con la represión interna de los impulsos.

Los adolescentes también coinciden en la conformación de las defensas procedentes de la crisis de autonomía *versus* vergüenza. En su infancia mantuvieron una actitud pasiva frente a la dependencia con los padres por temor a la pérdida de cariño. En el fondo padecen la sensación de carencia por el abandono, auspiciado por un sistema socioeconómico que impide la expresión de los sentimientos tiernos. En la profundidad psíquica se muestra la demanda por satisfacer necesidades de hambre y de contacto físico por medio de caricias, en efecto, sufren receptivamente el desamparo parental. Nuestra sociedad de consumo propicia el desecho sistemático de las mercancías compradas en concordancia con los seres humanos que abandonan fácilmente la catexia de un objeto por otro.



En la etapa genital los afectos-eróticos invisten a las personas externas del medio interno de la familia. El personaje de Woody Allen fracasa continuamente con las mujeres, es incapaz de conquistarlas o de permanecer en una relación de pareja. El encuentro con las mujeres conduce a la expresión de los temores de castración, entonces deviene en derrota. El capitalismo tardío manipula la sexualidad, según Reiche (1969), en conceder un margen mayor de libertad, es decir, la manifestación de las pulsiones parciales, sancionadas institucionalmente, son adaptadas al proceso de reproducción social como actos legítimos, sin embargo, los mecanismos jurídicos, internalizados y ejercidos por el sujeto por medio de la

censura, permiten solamente la expresión de una porción del impulso, por ejemplo, el voyeurismo y el exhibicionismo sexual en la moda y la pornografía (Guha, 1971), en rigor, las pulsiones reprimidas se ajustan sometidas en el desenvolvimiento social de la comunidad, solamente obtiene carta de ciudadanía el gesto sexual confirmado por la civilización autoritaria.

Los adolescentes experimentan su crisis de identidad junto con la emergencia de pulsiones incestuosas y la elección de un objeto narcisista. Reprimen los deseos sexuales hacia los miembros de la familia ya sea por una ratificación interna o por el control acusatorio procedente de una figura severa que puede ser idealizada. Cuando encuentran un objeto anhelado que intentan catectizar, después de un periodo de libido flotante, y que no responde a sus demandas, entonces los inunda el abatimiento, con un sentimiento difuso de melancolía. La separación actual revive experiencias infantiles del encuentro y el desamparo de la madre. "...Sean cuales fueren las satisfacciones parciales y las abstinencias parciales que caracterizan a la vida sexual preconyugal en distintas culturas —trátese del placer y el orgullo de la vigorosa actividad genital sin compromiso, de los estados eróticos sin consumación genital o de la postergación disciplinada y devota— el desarrollo del yo utiliza los poderes psicosexuales de la adolescencia para destacar un sentido de estilo y de identidad." (Erikson, 1962, p. 42).

La estructura social sojuzga y apacigua a los sujetos con los mecanismos de dominio. El personaje de Woody Allen, con sólo mencionar el modo del establecimiento de las relaciones entre subordinados, cualquier condición de los sujetos en desventaja frente al control del poder, y las figuras representantes del sector de la jerarquía dominante, devela con ello las maneras sutiles de socialización autoritaria, uno pisa el cuello del otro. Brückner (1972) reflexiona que la hostilidad institucionalizada en el capitalismo ha destruido los vínculos interpersonales, el trastorno es causado por la imposición de la subordinación en la regulación de las relaciones. Los seres humanos en la actualidad reaccionan con furia y docilidad, la civilización industrial

explota a las masas impotentes ante la amenaza de la brutalidad. La barbarie forja la adaptación conformista, el control social se reproduce en forma de conflictos de autoridad, sentimientos de culpa y autodevaluación.

Los adolescentes –hijos de obreros– han internalizado en su inconsciente los modos autoritarios durante el proceso de socialización cuyo mensaje transmitido es la obediencia del orden superior. Sin embargo, como señala Anabel Beniscelli, en el adolescente hay una actitud contestataria y crítica que predomina. Los seres humanos han conformado pautas de sometimiento, toleran resignados un medio externo perjudicial, incluso, ante el autoritarismo real o ficticio, evidente o proyectado se adaptan convencionalmente. El sometimiento implica la incapacidad de defensa, sufren su tendencia sádica autodestructiva, padecen debilidad contra la violencia autoritaria. Los medios de comunicación de masas introducidos en los hogares son unos transmisores eficaces para emitir el mensaje en la intimidad de las maneras sutiles de adaptación conformista al sistema social.



La estructura social reproduce los caracteres útiles a la producción económica. Si bien el personaje principal de la tira cómica *Woody Allen* representa a la formación de un carácter predominante para el beneficio del capital su capacidad crítica se subraya cuando exhibe con franqueza sus potencialidades y con burla sus deficiencias, como un rasgo narcisista de personalidad. La pulsión parcial del exhibicionismo es una necesidad vital, mientras que la sociedad, según Marcuse (1967) tiende a la afirmación de las necesidades y

los valores sostenedores del equilibrio del poder, es decir, genera necesidades represivas para mantener el orden dominante. La cultura administrada niega las necesidades vitales de ser un desadaptado, de gozo, de soledad, de descanso y de ocio creativo. Las necesidades represivas como la de continuar el trabajo, ganar dinero se reproducen en las necesidades del sujeto. En el carácter narcisista el motivo de defensa de la vergüenza, como una necesidad represiva, impide la expresión del erotismo estético de exhibirse. La toma de conciencia y la comprensión emocional de las necesidades vitales —como llamar la atención en las relaciones humanas implica— la posibilidad de una transformación social.

Los adolescentes aceptan la necesidad de ganarse la vida, admiten la necesidad del trabajo; se ruborizan de vergüenza cuando emerge la tendencia exhibicionista. Por lo tanto expresan las necesidades represivas por las condiciones históricas del modo de producción de la fase tardía de la era burguesa.



El carácter burgués, según Dutschke (1968), creó una riqueza gigantesca para satisfacer las necesidades de los hombres, con una vida más allá de las necesidades materiales elementales. Esto condujo a la contradicción de que las necesidades superfluas se independizaron y se extrañaron de las necesidades básicas creando el sentimiento de impotencia y de cosificación.

“De acuerdo con el *convenu* burgués ‘mientras trabajas, trabaja; mientras juegues, juega’, el trabajo y la diversión se mantienen en cajones uno al lado del otro: los impulsos y los sentimientos no deben distraer de la actividad seria y

racional, y ninguna sombra de deber ha de turbar el descanso; de suerte que la dicotomía económica en producción y consumo se proyecta sobre la forma de vivir del individuo... En la separación extrema de trabajo y juego como esquema de comportamiento de la persona culmina, sin duda alguna, un proceso de desintegración" (Adorno, 1959, p. 212). En la vida íntima, las relaciones sexuales se experimentan como enajenación; mientras que por la división interna del trabajo y el ocio, el pan y lecho, el descanso y la diversión, la existencia se convierte en desesperación y las relaciones afectivas traducen su escisión: la cosificación del ser humano y la búsqueda de calor corporal; con el primero se parcializa la relación social y con el segundo ésta se convierte en fetiche.

Una de las consecuencias de la enajenación social es la conformación del carácter narcisista, en la estructura psíquica se reproduce internamente la alienación, "los impulsos exhibicionistas...permanecen, pues, aislados, escindidos, desestimados y/o reprimidos, inaccesibles a la influencia modificadora del yo-realidad." (Kohut, 1971, p. 139).

De nuevo un intento de explicación sobre la díada madre-hijo en el proceso narcisista: la madre, como las masas, satisfacen fundamentalmente a las necesidades surgidas del mundo innecesario. La plusvalía de los valores mercantiles, el consumo voraz de las ofertas comerciales, la dirección del gusto estético de los anuncios publicitarios, conducen a concebir una idea errónea de la vida material por una ilusión de satisfactores. La madre ensimismada y conforme a su esquema mental, interpretará con imprecisión y carente de empatía a las necesidades básicas del niño, en efecto, cuando reproduce el catálogo de necesidades represivas y las impone a su hijo, responde, de hecho, a satisfacer los deseos infantiles desviados por el control social, con otras palabras, la madre como producto de una estructura económica reproduce la falsa conciencia por medio de la función del superyo de la obligación, o sea, un imperativo internalizado procedente de los modelos predominantes de una cultura, en efecto, la madre repite en el niño la praxis quebrada de las relaciones sociales de producción.

Cuando el sí mismo es confundido y se constituye en una imagen falsa, grandiosa e idealizadora, la autoestima se fija en etapas previas a la constitución de la constancia objetal, punto de partida de la capacidad de amar. “La antítesis del narcisismo no es la relación objetal sino el amor objetal. La profusión de relaciones objetales de un individuo, a juicio del observador del campo social, puede ocultar su vivencia narcisista del mundo objetal; y el aislamiento y la soledad aparentes de una persona quizá sean el punto de partida para abundantes catectizaciones objetales en el presente” (Kohut, 1971, p. 209). En consecuencia, la insuficiencia en el amor objetal y el predominio del amor narcisista, impiden la facultad de una fructífera relación de pareja.



V. *Epílogo*

En conclusión, la historieta con un mensaje liberal es asimilado como propio, con otras palabras, la percepción infantil (y adulta) incorpora los datos a los esquemas organizados en función de la práctica del sujeto y de las propiedades del objeto. La imagen del personaje constituye la posibilidad de convertirse en reflejo narcisista y objeto elegido de identificación, con esto es posible la asimilación del mensaje de la tira cómica generando la toma de conciencia de la situación social; recordemos que el artista y su chiste necesitan fabricar la respuesta de la audiencia, ambos se ayudan en el problema similar con la tradición y la experiencia inspirada (Schafer, 1958).

Sin embargo, las caricaturas dibujadas en series de cuadritos, son recibidos por el lector en sus momentos de ocio, y “se convierte, para la percepción no consciente, en juguetes. El espectador quizás extrae algún placer de esa circunstancia: los siente como cosas de su propiedad, sobre las cuales puede disponer, sintiéndose superior a ellos.” (Adorno, 1953, p. 65) en efecto, el encuentro con las tiras cómicas genera la risa, el sentido del humor y la creación con elementos arcaicos e inconscientes del autor son transmitidos al espectador quien se identifica con el artista. La expectación del auditorio inmerso en fantasías inconscientes, en un mundo mágico y en un ritual que evoca el juego infantil, constituye, por cierto, una distancia de la realidad social. La disposición pasiva frente al espectáculo, la mezcla interior-exterior, el predominio de las ideas preconcientes y la gratificación derivada de pulsiones parciales, son momentos del proceso primario o el fenómeno de regresión al servicio del yo, productores de catarsis y generadores de introvisión, y cuando están matizados con una

previa conformación ideológica internalizada de las estructuras del poder, de cualquier manera, impiden la toma de conciencia de los conflictos políticos-económicos de la estructura social.

El problema es la restricción de la circulación de la historieta, además de su ocultamiento por las otras tiras ilustradas como una manera de controlar el mensaje, aunque con la sospecha de que si fuese a la inversa, es decir, con una circulación mayor y fluida, no reducida a una secuencia semanal, provocaría un bombardeo de mensajes cuyo efecto saturaría obviamente la conciencia. En fin, Woody Allen también puede ser mediatizado.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W., (1953) "Prólogo a la televisión", en *Intervenciones*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- , (1954a) "La televisión como ideología", en *Intervenciones*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- , (1954b) *Televisión y cultura de masas*, Córdoba, Eudocar.
- , (1959) "Superstición de segunda mano", en *Sociológica*, Madrid, Taurus, 1971.
- Allen, Woody, *Woody Allen. Un libro de humor*, México, Nueva Imagen, 4 tomos, 1980, 1981, 1982.
- Allport, Gordon W. y Floyd H. Allport, (1928) *Test de dominio-sometimiento (escala D-S)*, Buenos Aires, Paidós, 1978.
- Aron, Betty, (1949) "Aplicación del Test de Apercepción Temática al estudio de los individuos prejuiciosos y no prejuiciosos", en Th. W. Adorno, Else Frenkel Brunswik, D.J. Levinson y R. N. Sanford, *La personalidad autoritaria*, Buenos Aires, Proyección, 1965.
- Bellak, Leopold, (1975) *The T.A.T., C.A.T. and S.A.T. in Clinical Clase*, Nueva York, Grunne & Stratton.
- Benjamin, Walter, (1924) "Viejos libros infantiles", en *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
- Berman, Raquel, (1977) "Comentario a la película *Sueños de un seductor*". *Segundo Ciclo Fílmico: Amor y odio*. México, Asociación Mexicana de Psicoterapia Psicoanalítica, A.C.
- Bettelheim, Bruno, (1963) "El problema de las generaciones", en Erik H. Erikson (ed.), *La juventud en el mundo moderno*, Buenos Aires, Hormé.
- , (1975) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
- Brückner, Peter, (1972) *Psicología social del antiautoritarismo*, México, Siglo Veintiuno editores, 1974.

- Cèbe, Gilles, (1981) *Woody Allen*, Madrid, Júcar, 1986.
- Cohn-Bendit, Daniel (1968) "Nuestra comuna del 10 de mayo", en Daniel Cohn-Bendit, Herbert Marcuse y Jean-Paul Sartre, *La imaginación al poder*, Buenos Aires, Barcelona, Argonauta e Insurrexit, 1979.
- , (1980) "Retrato del artista neurótico", en *Cambio 16*, julio 6, 1980, núm. 448, pp. 34-42.
- Cohn-Bendit, Daniel, Cornelius Castoriadis y el público de Louvain-la-Néuve, (1981) en el debate *De la ecología a la autonomía*, Barcelona, Editorial Mascarón, 1982.
- Delahanty, Guillermo, (1986) "Woody Allen: vida íntima o inhibición pública", en *Pantalla*, núm. 5, pp. 8-13.
- , (1994a) "Woody Allen y las tres hermanas", en *Psicología*, Bertha Esther Fernández Muñiz (comp.) II Foro departamental de Educación y Comunicación, México, UAM-X.
- , (1994b) "Ética y perversión: análisis de la película *Crímenes y pecados* de Woody Allen", *Tramas*, núm. 7, México, UAM-X.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart, (1972) *Para leer al Pato Donald*, México, Siglo Veintiuno editores.
- Dutschke, Rudi, (1968) "Los estudiantes antiautoritarios y las contradicciones del capitalismo tardío", en U. Bergmann, R. Dutschke, W. Lefevre y B. Rabehl, *La rebelión de los estudiantes*, Barcelona, Ariel, 1976.
- Erikson, Erik H., (1962) "La juventud: fidelidad y diversidad", en Erik H. Erikson (comp.) *La juventud en el mundo moderno*, Buenos Aires, Hormé, 1969.
- , (1968) *Identidad, juventud y crisis*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- , (1969) "Reflexiones sobre la rebelión de la juventud", en *Historia personal y circunstancia histórica*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- Fromm, Erich (1966) "Los aspectos psicológicos del sueldo asegurado", en Robert Theobald (comp.) *El sueldo asegurado. ¿Nueva etapa de la evolución socioeconómica?*, Buenos Aires, Paidós.
- Fuller, R. Buckminster, *No ser y ser algo*, selección de la tira cómica: *Inside Woody Allen*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Guha, Anton Andreas, (1971) *Sexualidad y pornografía*, Buenos Aires, Granica editor, 1977.
- Herner, Irene, (1979) *Mitos y monitos*, México, UNAM/Nueva Imagen.
- Holzer, Horst, (1978) *Sociología de la comunicación*, Madrid, Akal, 1978.

- Kohut, Heinz, (1971) *Análisis del self*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.
- Kris, Ernst, (1934) "Psicología de la caricatura", en *Psicoanálisis y arte*, Buenos Aires, Paidós, 1955.
- , y E. H. Gombrich, (1938) "Los principios de la caricatura", en *Psicoanálisis y arte*, Buenos Aires, Paidós, 1955.
- Krippendorff, Klaus, (1980) *Metodología del análisis de contenido*, Buenos Aires, Paidós.
- Lax, Eric, (1976) *Woody Allen and his Comedy*, Londres, Elm Tree Books Hamish Hamilton.
- , (1991) *Woody Allen. La biografía*, Barcelona, Ediciones B, Primer plano.
- Lebrun, Michel, (1979) *Woody Allen*, París, Editions PAC.
- Lewin, Kurt, (1939) "La teoría del campo y la experimentación en psicología social", en *La teoría del Campo en las Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Paidós, 1951.
- Lindzey, Gardner, (1952) "Interpretative Assunptions and Related Empirical Evidence", en Edwin I. Megargee (comp.) *Research in Clinical Assessment*. Nueva York y Londres, Harper & Row.
- Löwenthal, Leo, (1961) *Literature, Popular Culture, and Society*, Palo Alto, California, Pacific Books, 1968.
- McCann, Graham, (1990) *Woody Allen. El genio de a pie*, Madrid, Espasa Calpe.
- Marcuse, Herbert, (1967) *El final de la utopía*, Barcelona, Ariel, 1981.
- Moser, Tilman, (1974) *Un psicoanalista en el diván*, Barcelona, Guadarrama, 1978.
- Rapaport, David, (1943) "The Clinical application of the Thematic Apperception Test", en *Bull. Menninger Clin.* núm. 7, pp. 106-113.
- , M. Gill y R. Schafer, (1946) *Diagnostic Psychological Testing*, Chicago, Yearbook.
- Reiche, Reimut, (1969) *Sexualidad y la lucha de clases*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Rentero, Juan Carlos, (1980) *Woody Allen*, Madrid, Ediciones J.C.
- Schafer, Roy, (1958) "Regression in the Service of the Ego: The Relevance of a Psychoanalytic Concept for Personality", en G. Lindzey (Ed), *Assessment of Human Motives*, Nueva York, Holt, Reinhart y Winston.
- Selltiz, Claire, Marie Jahoda, Morton Deustch, y Stuart W. Cook, (1959) *Métodos de investigación en las relaciones sociales*, Madrid, Rialp, 1971.
- Sennett, Richard, (1977) *Narcisismo y cultura moderna*, Barcelona, Kairós.

- Taylor, S. J. y R. Bogdan, (1984) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona, Paidós.
- Thompson, John B., (1990) *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-X, 1993.
- Wilcock, R. C. y Andrew Zaehner, (1978) *Woody Allen/Annie Hall*, Badalona, Pastanaga Editors, 1979.



APÉNDICE

Woody Allen y las tres hermanas

En el mundo del espectáculo el éxito
permanente es imperdonable.

Groucho Marx

Woody Allen ha traído el tema de la relación entre tres hermanas en sus películas *Interiores*, *Anna y sus hermanas* y *Días de radio*. La comprensión del significado la encontramos, a manera de hipótesis, en la teoría de Freud. El motivo inconsciente del cineasta en incluir tres hermanas es una evocación biográfica. En un nivel social la madre y las tías pertenecen a su círculo familiar. En el nivel psíquico la identidad y los roles son explicados en su estructura interna.

Nuestra intención es describir la estructura homóloga de los tres personajes en los tres filmes relacionados en correspondencia con el análisis realizado por Freud en su artículo, *El motivo de la elección del cofre* (1913). En los cuentos, dramas y mitos que describen la necesidad de seleccionar un cofre de oro, plata o cobre, los personajes eligen el último metal. El significado simbólico del cofre en los sueños es mujer. En los cuentos el amante debe escoger a una de las tres hermanas e invariablemente decide por la más pequeña, considerada la mejor, la hermosa, la más modesta, la muda. “La mudez –escribe Freud– es en el sueño una figuración usual de la muerte” (p. 310). Representa el plomo, en cambio, el oro y la plata son brillantes, el plomo es pálido. En la mitología, de acuerdo a Freud, la tercera es la diosa de la muerte, o sea, la inexorable guardiana del orden, el rigor inapelable de la ley, de la referencia al sepultamiento. Sin embargo, la contradicción de la muerte con el amor y la belleza es superficial, “en los modos expresivos de lo inconsciente, así como en el sueño, unos opuestos son figurados con harta frecuencia por un mismo elemento” (p. 314). En realidad, es una situación por lo contrario en el deseo, la tercera hermana, la más bella, la apetecible es la que reemplaza

a la diosa de la muerte conservando, dice Freud, lo ominoso. Es una identidad primaria. Para Freud “las tres formas en que se anude la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma, la amada que él elige a imagen y semejanza de aquélla y por último la madre Tierra, que vuelve a recogerlo en su seno” (p. 317).

Nuestro propósito es un esbozo desde la sociología del cine de Annie Goldmann, con el método de análisis del estructuralismo genético, para comprender las películas. El cine como un revelador social de una obra cultural. Subrayamos la significación de los personajes. “El cine es la creación de un mundo, y para ello el realizador dispone de útiles: la imagen, los personajes de carne y hueso, y una técnica” (p. 25). El realizador descubre la realidad social e intrapsíquica, en ocasiones de manera implícita, sin conciencia de ello. El autor proyecta su mundo interno. Los personajes son comprendidos en el universo imaginario de la fantasía. Deducir su coherencia interna desde la estructura significativa. Comprender la visión del mundo interior a través de la anécdota. Descifrar la estructura de los personajes en sus relaciones y en correspondencia con los personajes equivalentes es explicar la estructura significativa parcial. Es preciso permanecer en el nivel de la obra, sin la interpretación analítica de los personajes, porque los contenidos cinematográficos se refieren al mundo de la ficción, al universo concreto de las situaciones. En general la obra de Woody Allen se inscribe en una esfera geográfica cerrada, en un mundo interior narcisista. Los personajes se miran reflejados en un espejo múltiple. Una atmósfera numinosa. En dos de la películas la constante es el incesto velado, o sea, un sororato en vida de la hermana.

La referencia a las tres hermanas significan entonces los tres tipos de vínculo del hombre con las mujeres: la madre, la amante y la tierra que lo abraza al fin de su vida. La única que en definitiva lo guarda en su seno. El motivo inconsciente revela el deseo del encuentro con ella, con la hermosura, trastocado en lo contrario, la fatalidad de lo inevitable; la muerte. Evitar la muerte para elegir lo deseado, lo primario, la vida, la sensualidad. Walter Benjamin escribe:

“La satisfacción sexual desliga al hombre de su secreto, que no reside en la sexualidad, pero que en su satisfacción, y quizá sólo en ella, es truncado, no resuelto. Hay que compararlo al lazo que lo liga a la vida. La mujer lo corta y el hombre queda libre para la muerte porque su vida ha perdido el secreto. De este modo vuelve a nacer, y así como la amada lo libera del hechizo de la madre, la mujer lo desliga más literalmente de la madre tierra; es la comadrona que corta ese cordón umbilical entretejido con el secreto de la naturaleza” (p. 89).

¿Quién representa a la madre, la amante y la madre/tierra en los dos primeros films y en correspondencia con el tercero, de corte fundamentalmente autobiográfico? Las tres hermanas en *Interiores* son *Renata* (Diane Keaton), *Joey* (Maybeth Hurt), y *Flyn* (Kristin Griffith); en *Anna y sus hermanas* son: *Hannah* (Mia Farrow), *Holly* (Dianne Wiest), y *Lee* (Barbara Herschel); y en *Días de radio* son la madre *Tess* (Julie Kavner), la tía *Ceil* (Renee Lippin) y la tía *Bea* (Dianne Wiest).

Mi hipótesis es que *Tess*, *Joey* y *Holly* simbolizan a la madre. *Flyn*, *Lee* y *Bea*, a la amante. Y por último, *Renata*, *Hannah* y *Ceil*, representan a la muerte o madre/tierra. En lo inconsciente no existe representación de la muerte, sin embargo, con las funciones de ley y orden podemos suponer que se refieren al superyo; manifestada con prohibición, ambición, juicio severo y autocrítica. Ubicamos a las tres últimas mujeres en esta categoría por su disposición hacia la vida. El término muerte, es vago, difuso, sin representación escénica. Por supuesto, el análisis está en concordancia con los roles e identidad. La técnica fue reunir a los tres personajes y realizar un análisis de contenido revisando el guión y mirando las películas con atención flotante.

Madre

- *Joey*: es realista, apoya, se identifica con su madre. Se embaraza. “Si tuviéramos hijos”, asume que no puede tener uno y eso

mientras cuida a su propia madre. Joey es una mujer sensible, cuidadosa, generosa. Se preocupa por los demás.

- *Holly*: cocina para dar, sigue los pasos de su madre. Intenta cantar, se abre a la vida, nuevas experiencias. Escribe y genera un hijo.
- *Tess*: le gusta soñar, es suave con su hija y se embaraza para dar una niña al mundo. Es la cocinera de la casa.

Amante

- *Flyn*: sensualidad, erotismo y seducción. Una bella mujer en el mundo del espectáculo. "No existes excepto en otros ojos". Su cuñado la hostiga sexualmente, respondiendo, según él, a su coquetería.
- *Lee*: fascinante, hermosa, llora por un poema erótico. Sensible. Se convierte en el centro de sus hombres. Sofocada. Su confusión la lanza a los brazos de su cuñado, quien la engaña. Corta para gustar una mejor opción.
- *Bea*: sueña con encontrar el verdadero amor, es la más bonita, le fascina la música y bailar. Es alegre.

Madre-Tierra

- *Renata*: competitiva, perfeccionista y ambiciosa. Es severa en su autocrítica. Paralizada para escribir. Intelectualiza sobre la muerte. Intenta conseguir la inmortalidad a través del arte. Contempla la muerte.
- *Hannah*: organiza la vida del otro. Autosuficiente y triunfadora. Planifica la existencia. Todo ordenado. No necesita de nadie.
- *Ceil*: soñar con vivir mejor. Habla de castigo, de morir, critica al esposo. No obstante en este esbozo me parece un personaje difuso.

Conclusión

La estructura significativa, creemos, corresponde a los roles interpretativos que representan la visión del mundo de la comunidad judía de Nueva York. Woody Allen como cineasta crea los personajes nutridos por la visión de

su mundo interior. En los procesos de inspiración artística y elaboración creativa de Woody Allen ha descrito profundamente la radiografía intrapsíquica del género femenino.

Referencias

Benjamin, Walter, (1955) *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.

Cebe, Gilles, (1981) *Woody Allen*, Barcelona, Júcar, 1986.

Delahanty, Guillermo, (1981) *Woody Allen: Masoquismo irónico o crítica al sometimiento*, Cuadernos del TICOM, núm. 12, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-X.

—, (1986) “Woody Allen: vida íntima o inhibición pública”, en *Pantalla* núm. 5.

Freud, Sigmund, (1913) “El motivo de la elección del cofre”, en *Obras completas*, vol. XII, pp. 307-317.

Goldmann, Annie, (1971) *Cine y sociedad moderna*, Madrid, Fundamentos, 1972.

Guiones

Allen, Woody, (1978) *Interiores*, Barcelona, Tusquets, 1981.

—, (1986) *Hannah y sus hermanas*, Barcelona, Tusquets.

—, (1986) *Días de radio*, Barcelona, Tusquets.

Películas

Interiores, (1978). Dirección y guión: Woody Allen; dirección de fotografía: Gordon Willis; editor: Ralph Rosemblum; intérpretes: Diane Keaton, Kristen Griffith, Marybeth Hurt.

Hannah y sus hermanas, (1986). Dirección y guión: Woody Allen; dirección de fotografía: Carlo Di Palma; editor: Susan W. Morse; intérpretes: Mia Farrow, Barbara Hershey, Dianne Wiest.

Días de radio, (1987). Dirección y guión: Woody Allen; director de fotografía: Carlo Di Palma; edición: Susane Morse; intérpretes: Julie Kavner, Diana Wiest, Renee Lippin.

Ética y perversión: psicoanálisis de la película Crímenes y pecados de Woody Allen*

La participación de un hombre ético en actividades inmorales se convierte por necesidad interna en un pasaporte para la tragedia.

Erik H. Erikson

El cine es un medio de comunicación de masas que, a través del diálogo o del silencio en la escena, descubre facetas del psiquismo humano. En una película de drama puede surgir la tragedia, y en *Crímenes y pecados* (1989) (traducido de *Crimes and Misdemeanors*, literalmente significa crímenes y pequeños delitos) es una tragedia compuesta por la estructura de la perversión, la ética y la justicia. El principio de la integridad y el sentido de la existencia son preocupaciones permanentes en la producción estética de Woody Allen. Un cineasta con la sensibilidad y sabiduría para expresar por medio del arte la subjetividad y la visión del mundo de la comunidad judía (Delahanty, 1986). Y la religión con su principio de ley moral atraviesa el drama. En otras de sus películas existe una estrecha conexión entre la belleza, la relaciones de hermanas y la muerte (Delahanty, 1989) que se repite nuevamente en *Crímenes y pecados*.

Mi propósito es analizar un ángulo de la estructura perversa en la película como conjunto. Descifrar las categorías conectadas con la perversión a la ética y la justicia. Un nexo estrecho que es preciso deslindar por separado, sin perder de vista la conexión. La esfera ética se ha convertido en el espejo privilegiado donde se descifra el nuevo espíritu de la época (Lipovetsky, 1994).

La perversión es una psicopatía sexual. La perversión también se refiere de manera general a todo comportamiento que corrompe a las costumbres, o se desvía de la norma y perturba el orden, o vicia la fe con malas costumbres, etcétera. En nuestro análisis de la película enfocamos

* Mi agradecimiento a mi amiga Graciela Bensusan, abogada, y doctora en ciencias políticas, por sus comentarios críticos a mi manuscrito.

los dos niveles. Es evidente el tratamiento en cuatro planos de las relaciones de pareja en la cinta: Miriam-Judah-Dolores; Wendy-Cliff-Halley; modelos-Lester-Halley; y Bárbara-Murray. El abanico comprende desde la perversión a la relación de enajenación.

Barbara-Murray. Escuchamos la escena del encuentro casual de Barbara (Caroline Aaron), hermana de Cliff, quien conoció a Murray por medio de un anuncio de revista. En un comienzo él se condujo como un caballero, sin propasarse con ella. Después de tres días de salidas se instalan en el departamento de Barbara. Él expresa su voluntad de atarla a la cama, romper su vestido y hacer el amor. Ella acepta seducida la propuesta. La coge del cabello y la arrastra a la recámara. Se sienta sobre ella y defeca. El perverso utiliza la técnica de intimidad de inducir y obligar a la pareja en una alianza de complicidad simbiótica a una relación sexual desviada de su fin. Un vínculo pregenital. El perverso impone la regresión y la víctima complacida e ingenuamente se somete instintivamente a la fase anal. “El objeto se encuentra en un estado hipnótico de abyecta fascinación y aterradora sumisión de la voluntad de su amante” (Khan, 1979, p. 207). La víctima del perverso entrega su voluntad pasiva a un *acting-out* regresivo porque sufre una escisión del yo momentánea. El perverso usa su cuerpo en el otro. Controla la situación. Cuando Murray actuó su perversión su caballerosidad quedó disociada y manipuló su yo.

Me parece que un sujeto considerado “normal” como Barbara es capaz de realizar un acto perverso en una situación extrema. Ella se dejó inducir a ser atada y rasgar su vestidura. Es una regresión narcisista por una búsqueda de reaseguramiento o una huida de la sensación interna de vacío.¹

Consideremos el otro nivel de perversión, el relacionado con la conducta moral. “El sentido moral, en sus perfecciones y sus pervers-

¹ En mi libro *Notas de psicoanálisis y sociología de la literatura* (en prensa) analizo la diferencia entre la actuación perversa del trastorno narcisista del carácter y la perversión.

siones, ha sido parte intrínseca de la evolución humana” (Erikson, 1964, p. 174.).²

Judah-Dolores. El perverso hace el amor y ejerce su poder. Domina y actúa de modo imperativo con su cómplice desde la mirada. Judah dice a Dolores en el primer día de su encuentro: “no estoy seguro de que sea el alma lo que yo veo”. El yo se encuentra escindido y lleva una doble vida como el caso de Judah (Martin Landau) que también empleó la técnica de la intimidación cuando comparte una confesión. Se establece la dependencia y se entrega a una relación impulsiva de amor durante dos años. El vínculo con Dolores (Anjélica Huston), nació de un impulso que no pudo detener. Un enlace de permanente placer sin compromiso hasta la demanda de Dolores de que su amante rompa con su esposa Miriam (Claire Bloom), deshacer su hogar y vivir con ella. Una demanda desesperada con ira y dolor profundo. Cuando Judah no puede imponer su voluntad entra en pánico y decide el asesinato. La fisura del yo de Judah ha sido trazada por la identificación con su tía May (Anna Berger) quien aboga por la honestidad de los impulsos. Incluso Sharon (Stephanie Roth), la hija de Judah, advirtió del parecido de su padre a la tía May.

Judah rompe otra ley, la financiera, con malversación de fondos comete fraude, levanta una pantalla con obras de beneficencia, encubre el juego sucio con el dinero, es una estafa, y finalmente paga para matar a Dolores y mantener su posición social de prestigio y sus propiedades bajo resguardo.

La película registra el dilema ético en varios diálogos o monólogos. Judah el autor intelectual del crimen cuenta de manera velada su historia a Cliff (Woody Allen). Comunica que el remordimiento lo invade. La conciencia de culpa lo arrastra, vivencia una angustia-depresiva. De pron-

2 Waddington considera a un sistema portador de la autoridad como parte intrínseca de la evolución humana. La ética solamente se transmite de generación a generación por medio de la socialización, sin base genética. Admite la función del superyo en la transmisión de los valores morales. Cf. C.H. Waddington (1960), *El animal ético*, Buenos Aires, EUDEBA, 1963.

to, se ilumina su vida con la brillantez del sol y comienza a negar, tal vez, para luego olvidar. Inundar su memoria con la anestesia de la negación.

No obstante a la recepción de una profunda educación religiosa ortodoxa, escapa a la mirada de Dios. Judah escéptico, convertido en hombre de ciencia. Recibió las enseñanzas morales del padre desde pequeño. El niño Judah escuchaba con atención inquieta cómo la mirada de Dios vigila y nadie puede esconderse cuando los justos y pecadores reciban su recompensa. Calculamos en la escena de la cena de Pascua, que Judah entonces tiene 13 años. Es la etapa de la crisis de identidad de la adolescencia, en que la ideología interpreta la realidad social, es el puente entre el estadio de la moral al estadio de la ética. Judah recibió el tipo de coerción silenciosa con la mirada de su padre. La amenaza de un castigo con una explicación racionalizada es menos severo que la mirada acusatoria. Para Erikson (1964) el estadio moral es en la infancia y el estadio ético en la vida adulta. El desarrollo de la ética descrito lo establece desde una fase temprana en que la autoridad heterónoma es oída por el niño desde una voz moral. Con el sepultamiento del Edipo, su heredero, el superyo interiorizó la autoridad y las normas morales, “superyo que se cierne sobre el yo como la perpetuación interna de la subordinación infantil limitadora de sus mayores” (Erikson, 1964, p. 172). La voz que Judah escucha del rabino Ben (Sam Waterson) después del crimen es en realidad una materialización del superyo con su mandato ético, dice el fantasma de Ben “yo no podría seguir viviendo si no sintiera con todo mi corazón una estructura moral con significado y misericordia ...auténticos”. Según Fromm (1947) la comprensión de la motivación inconsciente es una dimensión para la investigación ética y el tema principal de la ética es el carácter, y yo incluyo a la estructura perversa.

“La propensión moral en el hombre no se desarrolla sin el surgimiento de cierta duda crónica sobre sí mismo y un cierto monto de rabia verdaderamente tremenda, aunque en gran parte oculta, contra todo aquel o todo aquello que incrementa esa duda.” (Erikson, 1964, p. 172). Judah primero duda y después se pronuncia como escéptico, sin embargo, el escepticismo

es una permanente duda que propicia la ambigüedad. En este sentido la ira induce a Judah a un acto delincuente. Melitta Schmideberg (1956) señaló que la fijación del perverso no es a un objeto sino a un acto. Tiene la marca de un patrón rígido fijado a un comportamiento de una fase pregenital. En este sentido el acto delincuente está conectado a un *acting-out* perverso. El resquicio provocó la escisión del yo impulsándolo a cometer un crimen. “El superyo ha salvaguardado la moral del hombre pero también lo ha convertido en su esclavo” (Erikson, 1964, p. 117). Y Judah se ha liberado de la esclavitud con la negación.

El otro enfoque del dilema ético es el mensaje grabado del profesor Levy (Martin Bergman) al finalizar la película. “A lo largo de toda nuestra vida hemos de enfrentarnos a decisiones angustiosas...elecciones morales, en lo profundo, la máxima elección es el amor que da sentido a la existencia, pero de pronto, un acontecimiento imprevisto irrumpe ensombreciendo la felicidad”. Es paradójico el testimonio del profesor Levy que limita su reflexión sobre el amor con su propia muerte.³

Judah se enfrenta primero al dilema de la elección de su amante y segundo a la elección de muerte. Como autor intelectual contrata a su hermano Jack (Jerry Orbach), un gángster, para que uno de sus esbirros asesine a Dolores. Cuando Judah recibe la noticia su mirada se pierde y continúa en el vacío, alzando una campana de aislamiento narcisista. Después de contar su relato a Cliff, éste responde: “Bueno, yo lo que haría... Yo haría que él confesara... porque entonces esta historia alcanzaría proporciones trágicas, porque ante la ausencia de Dios, o de algo, él tiene que asumir esa responsabilidad por sí mismo. Y así...tendría una tragedia”.

El problema de la justicia es considerado en la película. Cuando Cliff supone del criminal una confesión, Judah argumenta, en su defensa, que a un delincuente común se le cargó el asesinato y que un crimen más no hacía

3 El caso del profesor Levy nos recuerda el drama de Bruno Bettelheim quien se suicidó el 13 de marzo de 1990. Como nota aclaratoria sobre un rumor es que Bettelheim no fue el psicoanalista de Woody Allen. O solamente que sea un psicoanálisis a distancia primero de Chicago a Nueva York y después de California a Manhattan. Bettelheim apareció en un cameo en la película *Zelig*.

ninguna diferencia. La regla del derecho establece que si un sujeto comete un crimen debe de recibir castigo (Kelsen, 1971). Se imputa la responsabilidad del acto causado por una condición determinada. Si la ley prohíbe matar la acción se sanciona. En términos legales Judah queda impune. Retorna a la "normalidad". Kelsen considera que la subjetividad interviene en los juicios de valor. Por lo tanto son relativos. El sujeto siente la necesidad de justificar su conducta. Judah comentó a Cliff la justificación de que cualquiera puede pasar un mal rato, pero la realidad se impone y entonces se conduce racionalmente. "Un pecado arrastra a otro mayor". "El pecado en un sentido secular y teológico tradicional es un concepto de la estructura autoritaria, y ésta pertenece al modo de existencia de tener" (Fromm, 1976, p. 120).

La voz del padre clama, es una voz interior registrada en el superyo: si un hombre comete un crimen debe castigarse, si la culpa no es demostrada entonces brotará inmundicia del acto injusto. Judah se aferró a las ideas de la tía May de no preocuparse de la ética con serena tranquilidad.

La esfera jurídica es ambigua. La búsqueda de justicia, de acuerdo a Kelsen, implica la decisión del sujeto sobre el valor relativo. Erikson (1976) nos advierte de los peligros de la relatividad de la justicia en estos términos, a saber, nuestro lado ético o lado moral, es que puede tender, permitir, o acordar sobre la explotación y aniquilación del ser humano en el nombre de los más elevados valores. Y esta advertencia nos permite, de alguna manera, prevenir la malicia de la guerra.

La aparición del rabino Ben sobre el juicio es recurrente. Recomienda la oportunidad de recibir perdón. Es enfático y directo en la aparición a Judah cuando planea deshacerse de Dolores: "¿quieres barrerla debajo de la alfombra?" Una expresión que nos recuerda el cine negro. El superyo como agente anticipador no funcionó para prevenir del daño a su amante. Ben sentenció: "Sin ley no hay más que tinieblas". Judah solamente se preocupó por el bienestar y por los invitados al enterarse de la muerte. Realmente se deshizo de su amante como un objeto de uso inservible.

El argumento nos dirige al problema de la enajenación en las relaciones humanas. Relaciones sobre la base de intercambio de cosas materiales. Cosificación. Esto conduce a la problemática que plantea el conflicto de ser o tener en las relaciones sociales. Para Fromm (1976) la propiedad privada genera el modo de existencia de tener. La relación del sujeto con los objetos es de posesión, tener ofrece un sentido de identidad. En la era del consumo aquello que ya no sirve es cambiado.

Cliff-Halley-Lester. Cliff se plantea el dilema ético de su fascinación por Halley (Mia Farrow) porque está casado. Es un matrimonio roto desde hace bastante tiempo. Es la búsqueda de una relación que nunca se une. Es el esquema de la visión del mundo de Woody Allen sobre la relación imperfecta del héroe con su anhelo de mujer idealizada narcisístamente (Delahanty, 1981). Halley prefiere al galán guapo, rico y exitoso: Lester (Alan Alda). Mientras que él ostenta su manipulación sobre las mujeres hermosas, superficiales, en exhibición permanente. Establece relaciones de posesión, tiene bellas mujeres. Prácticamente compra a Halley. Ella jugó con Cliff. Y ésta es la tragedia del contra-héroe. Mientras Cliff se evade de la realidad en el mundo del cine con un nexo tierno, sutilmente erótico, con su sobrina Jenny (Jenny Nichols) de 12 años. La enajenación de la relación de pareja es una manifestación velada de la enajenación del sujeto con su mundo.

La mirada es un mensaje silencioso en la película. Es el hilo conductor del relato sobre el encuentro perverso y moral de los personajes. Judah es médico de los ojos, el órgano de la vista. Ben es su paciente y sus ojos en la oscuridad son iluminados, y finalmente queda ciego. Cliff mira por la cámara como una extensión de sus ojos, ve a través de un lente que distorsiona la percepción de la realidad. Con el ojo electrónico ve pasar la vida. Lester exhibe a sus mujeres para los voyeuristas del encanto. Y sobre todos, en un nivel superior, Dios para mirar el fondo de todas las cosas y de cada uno. La mirada es el signo. La semiótica de la mirada. El lenguaje reposa en el mimetismo, es un código del gesto. Se analiza reconociendo la autonomía del comportamiento corporal en el interior del

sistema comunicativo. “Delante y detrás de la voz y la grafía, está la anáfora: el gesto que indica, instaura relaciones y elimina las entidades” (Kristeva, 1968, p. 125). Las frases como la mirada perdida en el vacío; mirar a los ojos para ver el alma. “Y la vi allí (dice Judah)...con los ojos abiertos. Un objeto inerte. No había nada detrás de sus ojos si mirabas en ellos. Sólo se veía...vacío y oscuridad”. Jack desvía la mirada.

Y finalmente Woody Allen tuvo el juicio estético para incluir en la banda sonora música con temas relacionados con la mirada como *Estrellas en tus ojos* y *Te veré de nuevo*. En el fondo, la mirada es el primer encuentro de los ojos de la madre con su bebé. Es el primer reconocimiento y la base de la mutualidad, es también la conformación de la identidad del sujeto a través de la mirada del otro. Y con nuestros ojos hemos visto una magnífica película para descifrar lo que creemos es su estructura interna. Con la mirada manifestamos nuestro amor. Y nos suspendemos.

Referencia bibliográfica

- Allen, Woody, (1989) *Delitos y faltas*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Delahanty, Guillermo, (1981) *Woody Allen: masoquismo irónico o crítica al sometimiento*, Cuadernos del TICOM, núm. 12, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-X.
- , (1986) “Woody Allen: vida íntima o inhibición pública”, en *Pantalla*, núm. 5, mayo-junio-julio, pp. 8-13.
- , (1989) “Woody Allen y las tres hermanas”, *Coloquio 60 años del malestar de la cultura*, UAM-X.
- Erikson, Erik H., (1964) *Ética y psicoanálisis*, Buenos Aires, Hormé, 1967.
- , (1976) “Psychoanalysis and Ethics-Avowed and Unavowed”, en *Int. Rev. Psycho-Analytic.*, 3, pp. 409-415.
- Fromm, Erich, (1947) *Ética y psicoanálisis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- , (1976) *¿Tener o Ser?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Khan, Masud M. R., (1979) *Alienación en las perversiones*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1987.

- Kelsen, Hanns, (1971) *¿Qué es la justicia?*, Barcelona, Editorial Ariel, 1992.
- Kristeva, Julia, (1968) "El gesto, ¿práctica o comunicación?", en *Semiótica*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1978.
- Lipovetsky, Gilles, (1994) *El crepúsculo del deber*, Barcelona, Anagrama.
- Schmideberg, Melitta, (1956) "Delinquent acts as perversions and fetishes", en *Int. J. Psycho-Anal.*, p. 37.

Woody Allen: vida íntima o inhibición pública

Sólo ligeramente soy infeliz.

Woody Allen

Fotografía en blanco y negro

Woody Allen mantiene un concepto muy pesimista de la vida. Declara sus preocupaciones fundamentales sobre la existencia y la muerte, la civilización y las mujeres, la soledad y la ideología. Emplea a su servicio la mirada de sí mismo reflejada en el espejo del psicoanálisis. "Mi trabajo es autobiográfico —exagerado pero verdad, no es social".¹ Por medio de su creación artística manifiesta su pesar.

Alvy (Woody Allen): Tengo un concepto muy pesimista de la vida. Si hemos de seguir juntos, has de saberlo Mira, para mí la vida oscila entre lo horrible y lo miserable.²

Woody Allen no bebe ni fuma. "Me levanto temprano, voy al estudio o a la sala de montaje si me encuentro en medio de una película. Si no, leo, escribo música, veo los partidos de 'beis' por la tele o me paseo por la calle".³

Producción

El nombre de Woody Allen es Allen Stewart Konigsberg,⁴ nació el 1 de diciembre de 1935 en Flatbush, Brooklyn, Nueva York, hijo de Martin Konigsberg, pequeño comerciante en joyas, taxista, en fin, múltiples labores, y de Nettie Cherrie, de Manhattan, tenedora de libros en una tienda

1 Eric Lax, (1976) *Woody Allen and His Comedy*, London Elm, Tree Books, p. 45.

2 Woody Allen, (1977) *Annie Hall*, Barcelona, Tusquets, 1981, pp. 66-67.

3 Woody Allen, Entrevista con Renaud de Dancourt, en *Vogue*, núm. 6, año 66, noviembre 1985, p. 92.

4 Aunque el periodista Eric Lax señala como nombre verdadero el de Alan Stewart Konigsberg.

de flores. Su hermanita Letty nació en 1944 y con el tiempo se convertirá en su primera admiradora. Un público infantil. Woody Allen montó marionetas y realizó prestidigitación. Fascinación por la magia (similar inquietud compartida por Ingmar Bergman, Orson Welles). No es casual que Allen escribiese *La bombilla que flota* (1981). Un drama en dos actos que trata de un adolescente tímido y tartamudo practicando el ilusionismo en la soledad de su pieza y con el desdén familiar (autobiografía velada). Los padres desearon que fuese farmacéutico. Y se convirtió en una especie de mago Merlín de la pantalla. De la alquimia de la magia a la fantasía mágica del cine.

Voz de Alvy (Woody Allen): “Tengo una imaginación desbordada, ¿saben? Mi cabeza tiende a desvariar un poco, y yo, bueno, no sé, me cuesta distinguir entre la fantasía y la realidad”.⁵

En sus películas casi siempre hay un *deus ex machina*, desde *Take the money and run* (1969), hasta *The purple rose of the Cairo* (1985), hay una sorpresa: o Humphrey Bogart o Bruno Bettelheim. Con sus filmes provoca entusiasmo y admiración.

Woody Allen en el deporte. Juega tenis. Ocupó la segunda base de la liga atlética de la policía de Brooklyn. Además, compitió en un equipo de hookey por unas semanas. A menudo practica billar en las noches. Ser un deportista profesional fue una de sus juveniles aspiraciones. Durante su adolescencia cada sábado fue a Flatsbush Theatre después de desayunar un pedazo de pastel de chocolate y un vaso de leche. Woody Allen a los 18 años va a Hollywood, siendo miembro de la NBC, como escritor de programas para salvar la *Hora de Comedia de Colgate*. Realizó, en el *Blue Angel*, un programa de T.V. en octubre de 1960. Dos años más tarde, volvió a Los Ángeles y escribió, dirigió y actuó en una sátira política para el *Public Broadcasting Service*, y en febrero iba a presentarse en el programa *Las pláticas de Woody Allen*, actuando y parodiando a Kissinger. De escritor de T.V. a escritor de Broadway se remontó a 1957. Y no es hasta 1966 que

⁵ Woody Allen, (1978) *Annie Hall*, p. 14.

produjo obras de teatro. Estrenó su obra *Sueños de un seductor* en 1969. Monta una pieza *Una aspirina para dos*, en 1972.

Woody Allen es autodidacta. Cuando fue expulsado de la Universidad de Nueva York después del primer semestre y luego enviado con el psiquiatra escolar decidió continuar el camino del autoconocimiento. Leyó a Platón, Aristóteles, Thomas Moore, Nietzsche y Trotsky. Contrató a un profesor de la Universidad de Columbia para discutir cada semana un libro. Por otra parte, estudió francés (solamente para visitar París), se permite viajar no obstante que sufre de pánico en los aviones.

Guión

Cuando cumplió 17 años ya escribía chistes para una agencia proveedora de cómicos, incluso escribió para Jerry Lewis (Joseph Levitch). Woody Allen es un escritor de cuentos humorísticos. Le fue otorgado el premio Sylvania a los 22 años de edad. Inició su colaboración en el *New Yorker* en 1964; además, escribe en *Evergreen Review*, y *Panorama*, el suplemento literario del *Chicago Daily News*. Ha escrito tres libros: *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura* (1972), *Sin plumas* (1974) y *Perfiles* (1980).⁶

Como escritor ha leído poemas, y de literatura a Kafka, Joyce, y lee a Camus en francés. Un proyecto para el futuro es escribir novelas: “Yo soy probablemente el escritor más iletrado –mi gramática y deletreo son justamente risibles”.⁷

Su estilo literario es con base en parodias. Muestra una tendencia a expresar pensamientos abstractos junto con ideas de la vida cotidiana: “Me siento atormentado por las dudas. ¿Y si todo es una ilusión y nada existe? En tal caso he pagado demasiado por la alfombra”.⁸

6 Los relatos fueron compilados en los tres libros. En español fueron editados por Tusquets y traducidos por José Luis Guarner.

7 E. Lax, *op. cit.*, p. 223.

8 Woody Allen, (1972 a 1975) *Sin plumas*, Barcelona, Tusquets, p. 12.

...indudablemente cómica se vuelve la comparación cuando se acrecienta la diferencia de nivel en el gastos de abstracción entre dos términos comparados: por ejemplo, si algo serio y ajeno, sobre todo de naturaleza intelectual y moral, es comparado con algo trivial e ínfimo.⁹

Por lo tanto, las situaciones absurdas que escribe se conectan con sus preocupaciones vitales. Los chistes son auto-referencias, o bien, es sarcástico con los demás.

Zelig:.... y la comida... esa horrible comida... Los panqueques... cuando no me mira, los tiro a la basura.¹⁰

“El chiste sería entonces la contribución que lo inconsciente presta a lo cómico... El humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyo”.¹¹

Dirección

Woody Allen en el cine. De *What's up Lily tiger* (1966), un filme japonés a la James Bond, escribió diálogos absurdos incongruentes con la trama de una historia de espionaje: yuxtapuso una banda sonora a la película original. Debutó como director de filmes en *Take the money and run* (1969). Con cuatro de sus películas se convierte en millonario, a saber: *Bananas* (1971), *Sleeper* (1973), *Play it again, Sam* (1972), y *Everything you always wanted to know about sex (but were afraid to ask)* (1972), reportaron 23 millones de dólares. Con la película *Love and death* (1975), ganó el Oso de Oro en el festival de Berlín. Con la cinta *Annie Hall*, es galardonado con el Óscar como el mejor director, mejor película, mejor guión.

9 S. Freud, (1905) *El chiste y su relación con lo inconsciente*, *Obras Completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p. 199.

10 Woody Allen, (1983) *Zelig*, Barcelona, Tusquets, p. 71.

11 S. Freud, (1927) *El humor*, *Obras Completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p. 161.

Woody Allen admira a Marx, a decir verdad, cuando escribió su primer guión cinematográfico para la película *What's new pussycat?* (1965), sugirió que el papel de psicoanalista lo interpretase Groucho Marx.¹² En una entrevista de Woody Allen a Groucho una tarde de febrero de 1973 éste comentó: “Él piensa que soy magnífico, y yo pienso que es maravilloso, por eso nos llevamos bien”.¹³ El estilo literario es similar en ambos cómicos.¹⁴

Música

Woody Allen músico: Desde muy pequeño pretendió ser un concertista de piano para ejecutar a Beethoven, su fascinación. Sin embargo, prefirió luego el clarinete. A los 16 años tocaba sólo en casa, con los discos de George Lewis.¹⁵ Durante dos horas diarias practica música. Tocó clarinete en la banda de Tuk Murphy en *Hungry I* en San Francisco en 1964. Actualmente actúa como clarinetista al frente del New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra en *Michael's Pub* en Nueva York cada lunes por la noche y en una ocasión le sirvió como pretexto para no acudir a recibir su premio a Hollywood. El jazz para Woody Allen es una música de protesta. La tesis de Hobsbawm es que el jazz originalmente fue la música de los oprimidos.¹⁶

Con todo, él mismo compuso la música de jazz para su película *Sleeper*.

12 Michel Lebrun, (1979) *Woody Allen*, París, PAC, p. 26.

13 Charlotte Chandler, (1978) *¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos*, Barcelona, Tusquets, p. 374.

14 Cotejar las obras de Marx: *Camas, Groucho y yo, y, Memorias de un amante sarnoso*.

15 Prefirió el estilo de George Lewis, éste comentó “al tocar el clarinete me gusta pasar de un registro alto a otro bajo y viceversa... me gusta el registro bajo”, en Tom Bethell (1977) *George Lewis*, México, Edamex, 1980. En cambio no le atrajo el estilo de Benny Goodman, quien es brillante y elegante, con ingenio y complacencia, y su dinamismo que va, sin fisura del suspirado pianismo al jubiloso fortísimo, con tonos suaves. Joachim Berendt (1958), *El jazz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 289.

16 Francis Newton, (1959) *The Jazz Scene*, Nueva York, Da Capo Press (Es curioso pero Francis Newton es el seudónimo de Eric J. Hobsbawm).

“El jazz es una música que, con simplicísima estructura melódica armónica, métrica y formal, compone en principio el decurso musical con sincopas perturbadoras, sin tocar jamás la monótona unidad del ritmo básico de los tiempos siempre idénticos”.¹⁷

El empleo de la música de jazz en sus películas es constante, además de algunos clásicos. Una composición de clásico y jazz es la música de Gershwin *Rapsodia en azul*¹⁸ que incluyó en *Manhattan*, y desde el inicio del filme la combinación sonido e imagen es sorprendente por su extraordinaria belleza.

Edición

Woody Allen relata continuas referencias al judaísmo. En sus dramas de teatro, guiones de cine, y cuentos, apunta motivos judíos; por ejemplo:

Zelig: tengo doce años. Corro hacia una sinagoga. Le pregunto al rabino acerca del significado de la vida. Él me habla del significado de la vida, pero lo hace en hebreo. Entonces quiere cobrarme seiscientos dólares por darme clases en hebreo.¹⁹

Freud escribió sobre la peculiaridad del chiste judío:

“Un caso particularmente favorable para el chiste tendencioso se dará cuando la crítica deliberada e impugnadora se dirija contra la persona propia: expresado con mayor cautela contra una persona

17 Theodor W. Adorno, (1953) *Moda sin tiempo* (sobre el jazz), Barcelona, Prismas, Ariel, 1962, p. 126. Recordemos que Adorno criticó severamente el jazz. Adorno escribió sobre jazz (*Über Jazz*) con el seudónimo de Hektor Rottweiler en 1936, en la revista del Instituto de Investigación Social de Frankfurt.

18 “Yo creo –decía Gershwin– que el jazz puede servir de base a obras sinfónicas serias y de valor duradero, en las manos de un compositor cuyo talento se adapta a él al mismo tiempo que a la música sinfónica”, en Andre Gauthier (1973), *Gershwin*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 37. Gershwin murió a los 38 años de un tumor cerebral fulminante, con jaquecas intolerables acudió a psicoanálisis con Ernst Simmel y lo derivó a un neurólogo porque su padecimiento era de base orgánica. Previamente estuvo con Zilboorg en 1934-1935. Cfr. G. Delahanty (1993) “Gershwin: de una vida con plenitud a una muerte fulminante” en *Revista Médica La Salle*, vol. XIV, núm. 2, pp. 30-41. Se editó un disco compacto sobre la música en los filmes de Woody Allen: *Woody Allen classics*, SK53549, 1993.

19 Woody Allen, (1983) *Zelig*, Barcelona, Tusquets, p. 79.

en que la propia participa, o sea una persona de acumulación, como el propio pueblo. Acaso esta condición de la autocrítica nos explique que justamente en el suelo de la vida popular judía hayan nacido muchos de los más certeros chistes... son historias creadas por judíos y dirigidas contra peculiaridades judías.²⁰

Woody Allen escribe como vehículo para sí mismo, identificado en su persona pública como comediante judío.²¹ Construye sus personajes con un lente psicoanalítico.

Sandy (Woody Allen) lee el título del libro *Sandy: El camino de Zen*. ¿Qué quieres darme a entender? Qué —que no estoy en paz conmigo mismo, ¿verdad? Yo-yo-yo creo que me hace falta algo más que un libro de Zen. Me hace falta o un buen rabino, o un analista, o un genio interplanetario, para...²²

El psicoanálisis es uno de los temas que preocupan a Woody Allen. Quizás porque él mismo se analizó comenzando su experiencia en 1959; para 1975 ya es su tercer psicoanálisis. Él se autodefine como tímido, con miedo a la gente, especialmente con los extraños.²³

Además, también, acude al psicoanálisis como una arena donde se mueve con ironía.

“Hablamos sobre el psicoanálisis contemporáneo al que Helmholtz considera un mito mantenido con vida por la industria del sofá. —¡Estos analistas modernos! ¡Cobran fortunas! En mis tiem-

20 Sigmund Freud, (1905) *op. cit.*, p. 105.

21 Sig Altman, (1962) *The comic image of the Jew*. Fairteigh Dickinson University Press, p. 61. Woody Allen ha grabado discos como comediante *Woody Allen stand up comic 1964-1968*. (1978) United Artists Music and Records Group, núm. UALA849-J2-0988.

22 Woody Allen, (1980) *Recuerdos*, Barcelona, Tusquets, p. 112.

23 E. Lax, *op. cit.*, p. 46. Es posible establecer la conjetura que el psicoanálisis de Woody Allen se encuadre en la psicología del yo por el predominio de los psicoanalistas de la Quinta Avenida de Nueva York, adheridos al Instituto cuya noción de la técnica es minuciosa, aséptica, y con una posición teórica rigurosa; ver Janet Malcolm (1980) *Psicoanálisis una profesión imposible*, Barcelona, Gedisa, p. 14.

pos, por cinco marcos, el mismo Freud te trataba. Por diez marcos, te trataba y te *planchaba* incluso los pantalones. Por quince marcos, Freud permitía que tú lo trataras a él y eso incluía una invitación a comer. ¡Treinta dólares la hora! ¡Cincuenta dólares la hora!... ¡Y con lo que dura un tratamiento! ¡Dos años! ¡Cinco años! Si uno de nosotros no podía curar a un paciente en seis meses, le devolvíamos el dinero, lo llevábamos a ver una revista musical y le regalábamos un plato de caoba para frutas o un juego de cuchillos de acero inoxidable".²⁴

En casi todas sus películas hace mención al psicoanálisis. En *Annie Hall*, por ejemplo, el diálogo entre *Alvy Singer* (Woody Allen) y *Annie Hall* (Diane Keaton).²⁵

Alvy: De veras, no tengo... no tengo nada que hacer hasta la sesión con mi analista.

Annie: Oh, ¿vas al analista?

Alvy: S-S-sí, desde hace quince años.

Annie: ¿Quince años?

Alvy: Sí, le voy a conceder un año más y luego iré a Lourdes.²⁶

En otra película donde su esposa lo abandonó por otra mujer.

Jill (Meryl Streep): Bueno, ya sabías mis historias cuando te casaste conmigo.

Ike (Woody Allen): Sí, claro, mi analista nos previno, pero eras tan hermosa que... que cambié de analista.²⁷

24 Woody Allen, (1966-1971) *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, Barcelona, Tusquets, p. 103.

25 Es curioso que el nombre verdadero de Diane Keaton es Diane Hall, nacida en Los Ángeles California, en 1946. Es una excelente fotógrafa, cantante y actriz.

26 Woody Allen, (1977) *Annie Hall*, p. 56.

27 Woody Allen, (1979) *Manhattan*, Barcelona, Tusquets, p. 61. Ésta y *Annie Hall* son las cintas con mayor contenido psicoanalítico. De allí, el co-autor Marshall Brickman quien dirigió *De amor también se enferma* (1983) con Doodley Moore, aparece Freud (Alec Guinness) como alter ego del analista. Brickman también es músico de banjo, y grabó una breve pieza en *Feuding Banjos Olympic Records*, 7 105.

Woody Allen nos remite al mundo del niño desde sus reminiscencias de la novela familiar. Un encuentro entre lo cómico e infantil. Nos recuerda también nuestra propia niñez.

Zelig: Mi hermano me pega, mi hermana le pega a mi hermano, mi padre le pega a mi hermana, a mi hermano y a mí. Mi madre le pega a mi padre, a mi hermana, a mi hermano y a mí. Los vecinos le pegan a mi familia.²⁸

Sandy (Woody Allen): Yo, cuando era niño, lo que yo siempre desee (off) era un elefante. ¿Sabes?

Pero jamás pude convencer a mi madre de que me regalase uno.

Dorrie (Charlotte Rampling (off): Yo te lo hubiera regalado.

Sandy (off): Sí, pero, ¿y dónde estabas tú?²⁹

“Si fuera lícito generalizar, parecería muy seductor situar el buscado carácter específico de lo cómico en el despertar de lo infantil, y concebir lo cómico como la recuperada risa infantil perdida”.³⁰

Reparto femenino

Woody Allen y las mujeres. Otras de sus preocupaciones han sido las relaciones con las mujeres.

Bogart: Ahora acércate a ella.

Allan (Woody Allen): ¿cómo de cerca?

Bogart: A distancia de labios.

Allan: Eso es muy cerca.

Bogart: Vamos muévete.³¹

28 Woody Allen, (1983) *Zelig*, p. 79.

29 Woody Allen, (1980) *Recuerdos*, pp. 113-114.

30 S. Freud, (1905) *op. cit.*, p. 212.

31 Woody Allen, (1969) *Sueños de un seductor*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 77.

A los 18 años casó con Harlene Rosen de 16 años. Rompen en 1960. Su segunda esposa fue Louise Lasser, estudiante de la Universidad de Brandeis. La relación se mantuvo por cinco años. Su tercera pareja la constituyó con Diane Keaton. En la primavera de 1980 comenzó su relación con Mía Farrow.³² Woody Allen y Mía Farrow procrearon un hijo nombrado Satchel y adoptaron una niña. En el mes de agosto de 1992 irrumpió la noticia en los periódicos y la televisión de la denuncia de Mía Farrow contra Woody Allen, acusándole de abuso sexual a Dylan, la hija adoptiva de ambos. Denuncia cubierta por el escenario de la relación de amantes, que iniciaron en diciembre de 1991, Woody y Soon-Yi (17 años de edad), hija adoptiva de Mía y André Previn. Cuando Allen y Farrow se ligaron, Soon-Yi contaba apenas con 8 años de edad. Woody Allen reveló inconscientemente la evidencia de la relación de ambos cuando exhibió las fotos de prueba de modelo de la joven desnuda. Woody Allen respeta a las mujeres igual que Bergman; en efecto, el género femenino es admirado.

Narrador: a fin de cuentas, lo que cambió su vida no fue la aprobación de los demás, sino el amor de una mujer.³³

Woody Allen es un cineasta que sorprende. Tampoco copia modelos, no son películas bergmanianas o fellinianas; por ejemplo, la estructura homóloga de *Interiores* (1978) y *Horstsonaten* (*Sonata de Otoño*) (1978) es singular. La visión del mundo es compartida en Allen y Bergman. Las dos películas exhibidas en estreno casi simultáneamente. La temática es similar: la relación de una madre sola, hija(s) artista,

³² Es hija de Maureen O'Sullivan, la *Jane* de Tarzán (Johnnie Weissmüller). Mía fue esposa de Frank Sinatra (ahora casado con Barbara, la ex de Zeppo Marx). Mía después contrajo matrimonio con André Previn (pianista de jazz y director de orquesta sinfónica) y procrearon tres hijos. Mía y André grabaron *Pedro y el lobo* de Prokofiev con la London Symphony Orchestra EMI-ASD-2935; ella adoptó 4 niños vietnamitas. Ella debutó en el film *El bebé de Rosemarie* en 1968, bajo la dirección de Roman Polansky, basado en la novela de Ira Levin.

³³ Woody Allen, (1983) *Zelig*, pp. 122-123.

anhelante de la compañía materna. En Woody Allen es un homenaje a Bergman.³⁴

Una bella descripción de Liv Ullman sobre una instantánea cotidiana de Woody Allen que lo exhibe con su timidez tierna:

“Una noche Woody Allen está esperando frente al teatro en su limosina con chofer. Me lleva a ver una presentación anticipada de su última comedia. Estamos sólo nosotros. Me dijeron que no debo reír, aunque crea que el filme es divertido porque comenzará a temer cuando yo no me ría de algo que él considera divertido. Después, se acuesta en el suelo, de espaldas a la pantalla y yo mastico las patas de pollo traídas por su ama de llaves: más tarde me lleva a casa. Lo invito a ver *Mama* si promete que no reirá. Se ríe”³⁵

Es evidente que no se adopta el reír. Cuando el público ríe del disparate del autor es porque ambos están conectados en una misma frecuencia inconsciente. Una sintonía entre el locutor y el escucha. Se comparte el placer del gozo y ése específico ahorro de energía. El chiste y la comicidad de Woody Allen encuentra eco solamente en las personas conectadas con su sentido del humor.

De alguna manera existe una similitud entre la broma sobre la vida cotidiana de un cómico con un sector específico de la sociedad. El chiste de Woody Allen quizá prende solamente en un específico grupo social pequeño burgués, intelectual, con ciertos intereses artísticos literarios y musicales, y, sobre todo, cinéfilos. No todo mundo ríe con la broma de Woody Allen.

³⁴ Ingrid Bergman escribió sobre el director Bergman lo siguiente: “Ingmar ama a los actores y actrices. Ha vivido toda su existencia en el teatro y los trata como a hijos suyos. Él se preocupa de que sean felices. Y como director se presiente que sufre por ellos y con ellos lucha a su lado en cuanto se debaten en una escena difícil para ayudarlos. En sus ojos se lee ‘eso no estuvo bien. Haz esto ahora hazlo’ y hay lágrimas en su mirada”, Ingrid Bergman y Alan Burges, (1980) *Ingrid Bergman: mi vida*, Barcelona, Planeta, 1982, p. 351.

³⁵ Liv Ullman, (1984) *Alternativas*, México, Javier Vergara Editor, p. 27.

Woody Allen comprende los procesos vitales. La vida interior la exhibe en sus películas y el público (desde luego), medita el fondo del asunto por un breve momento. Por ejemplo, le pone estas palabras a una mujer y describe un problema de la actualidad:

Dorrie (Charlotte Rampling): “No puedo estar sola. Pero tampoco demasiado cerca de alguien”³⁶

Filmografía de Woody Allen

1. *What's new, Pussycat? ¿Qué hay de nuevo Pussy-cat?* 1965. D: Clive Donner; P: Charles K. Feldman; G: Woody Allen; M: Burt Bacharach; I: Peter Sellers, Peter O'Toole, Romy Schneider, Capuccine, Ursula Andress, Woody Allen, Louise Lasser.

2. *What's up, tiger Lily?* 1966. D: Senkichi Taniguchi en 1964; A y G: Woody Allen; M: The Lovin's Spoonful; I: Woody Allen, Mie Hama, Akiko Wakabayashi.

3. *Casino Royale*, 1967. D: John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joe Mc Grath; G: Wolf Mankowitz, John Law, Michael Sayers, Woody Allen (sin crédito) sobre la novela de Ian Fleming; M: Burt Bacharach, Herb Albert y su Tijuana Brass Band; I: Peter Sellers, Ursula Andress, David Niven, Orson Welles, Dahlia Levi, Woody Allen, William Holden, Charles Boyer, John Huston, Jean-Paul Belmondo, Bárbara Bouchet, Deborah Kerr, Peter O'Toole.

4. *Take the money and run (Robó, huyó y lo pescaron)*, 1969. D: Woody Allen; M: John Strauss, Sanford Rackow, Marvin Hamlisch; G: Woody Allen y Mickey Rose; I: Woody Allen, Janet Margolin.

5. *Don't frink the water*, 1969. D: Howard Morris; G: R.S.A. Allen y Harvey Bullock de la obra de teatro de Woody Allen; I: Jackie Gleason, Estelle Parson, Dick Libertini.

³⁶ Woody Allen, (1980) *Recuerdos*, p. 133.

6. *Bananas (La locura está de moda)*, 1971. D: Woody Allen; G: Woody Allen y Mickey Rose; M: Marvin Hamlisch; I: Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalbán.

7. *Play it again, Sam (Sueños de un seductor)*, 1972. D: Hebert Ross; G: Woody Allen de su obra de teatro; M: Billy Goldenberg, blues para Allan Félix compuesta interpretada por Oscar Peterson; I: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts.

8. *Everything you always wanted to know about sex (but were afraid to ask)*. (*Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*), 1972. D: Woody Allen; G: Woody Allen basado en el libro de David Reuben; M: Mundell Lowe, canción de género *Let's misbehave* de Cole Porter; I: Woody Allen, John Carradine, Louise Lasser; Lynn Redgrave, Anthony Quayle, Gene Wilder, Burt Reynolds.

9. *Sleeper (Dormilón)*, 1973. D: Woody Allen; G: Woody Allen y Marshall Brickman; M: Woody Allen; I: Woody Allen, Diane Keaton.

10. *Love and death (La última noche de Boris Gruschenko)*, 1974-1975. D y G: Woody Allen M; Serge Prokofiev (extractos de Alexandre Newski e *Iván el Terrible*); I: Woody Allen, Diane Keaton, Jessica Harper.

11. *The front (El prestanombres)*, 1975-1976. D: Martin Ritt; G: Walter Bernstein; M: David Grusin; I: Woody Allen, Zero Mostel, Michael Murphy, Andrea Marcovici.

12. *Annie Hall (Extraños amantes)*, 1977. D: Woody Allen; G: Woody Allen y Marshall Brickman; canciones: *Seems like old times*, de Carmen Lombardo; *It had to be you*, de Isham Jones; *A hard way to go*, de Tim Weisberg; *Sleepy flaggon*, de Tommy Dorsey; I: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Janet Margolin, Marshall Mc Luhan.

13. *Interiors (Interiores)*, 1978. D y G: Woody Allen; M: Tommy Dorsey; I: Diane Keaton, Geraldine Page, Mary Beth Hurt, Kristin Griffith E. G. Marshall, Moureen Stapleton, Sam Waterston y Richard Jordan.

14. *Manhattan*, 1978. D: Woody Allen; G: Woody Allen y Marshall Brickman; M: George Gershwin *Rapsodia en azul* interpretada por New

York Philharmonic conducida por Zubin Mehta y otras obras; I: Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Muriel Hemingway, Meryl Streep, Mia Farrow.

15. *Stardust memories (Recuerdos)*, 1980. D y G: Woody Allen; M: Dick Hyman, Lester Young, Louis Armstrong, Glenn Miller y otros; I: Woody Allen, Charlotte Rampling, Jessica Harper, Tony Roberts.

16. *A Midsummer night's sex comedy (Comedia sexual de una noche de verano)*, 1982. D y G: Woody Allen; M: Felix Mendelsohn, I: Woody Allen, Mia Farrow, José Ferrer.

17. *Zelig*, 1983. D y G: Woody Allen; M: Dyck Hyman; I: Woody Allen, Mia Farrow, Stephanie Farrow. Bruno Bettelheim, Susan Sontag, Saul Bellow (ellos mismos).

18. *Broadway Danny Rose*, 1984. D y G: Woody Allen; I: Woody Allen, Mia Farrow.

19. *The purple rose of Cairo (La rosa púrpura del Cairo)*, 1985. D y G: Woody Allen; M: Dick Hyman; I: Mia Farrow, Jeff Daniels y Danny Ahielo.

20. *Hanna and her sisters (Anna y sus hermanas)*, 1985. D y G: Woody Allen; F. en C. Carlo Di Palma; I: Woody Allen, Mia Farrow, Barbara Hershey, Michael Caine.

21. *Days of radio (Días de radio)*, 1986. D y G: Woody Allen; F: Carlo Di Palma; montaje: Susan Morse.

22. *September (Septiembre)*, 1987. D y G: Woody Allen; F: S. Nykvist; montaje: Susan Morse.

23. *Another woman (Otra mujer)*, 1988. D y G: Woody Allen; F: S. Nykvist; montaje: S. Morse.

24. *Histories of New York (Historias de Nueva York)*, 1989. D: Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Woody Allen; guiones: Richard Prince, Francis y Sofía Coppola y Woody Allen.

25. *Crimes and misdemeanors (Crímenes y pecados)*, 1989. D y G: Woody Allen; F: S. Nykvist, M: S. Morse.

26. *Alice (Alicia)*, 1990. D y G: Woody Allen; I: Alec Baldwin, Mia Farrow, William Hurt, Judith Ivey, Joe Mategna.

27. *Scenes from a moll (Escenas en el supermercado)*, 1990. D: Paul Mazursky; I: Woody Allen y Bette Milder.

28. *Shadows and fog (Sombras y niebla)*, 1992. D y G: Woody Allen; F: Carlo Di Palma; I: Woody Allen, Kathy Bates, John Cusack, Mia Farrow, Jodie Foster, Julie Kavner, Madonna, John Malcovich, Donald Pleasence, Lili Tomlin.

29. *Husbands and wives (Maridos y esposas)*, 1992. D y G: Woody Allen; F: Carlo Di Palma; I: Woody Allen, Judy Davis, Mia Farrow, Juliette Lewis, Lian Neeson, Sydney Pollack.

30. *Manhattan murder mystery (Un misterioso asesinato en Manhattan)*, 1993. D y G: Woody Allen; F: Carlo Di Palma; I: Alan Alda, Woody Allen, Anjelica Huston, Diane Keaton.

31. *Balls over Broadway (Balas sobre Broadway)*, 1994. D y G: Woody Allen; I: John Cusack, Diane Wiest, Jennifer Tilly.

Groucho Marx: intolerancia cómica e ironía de lo absurdo*

La única risa auténtica surge de la desesperación.

Groucho Marx

El cine de los hermanos Marx fue aclamado por los surrealistas como un valor artístico de lo absurdo, un himno a la anarquía y a la revuelta. Un humor trágico, con una fatalidad y una poesía musical nostálgica. Artaud se refiere al caos final de la escena de *Animal Crackers (Los polizontes)* donde se mezclan en un mismo nivel el mugido de una vaca con el grito de la hija del patrón, raptada por los criados. Todos unidos en una embriaguez en las tinieblas del establo.

“Confesemos entonces –escribe Benjamin– que los caminos del surrealismo van por tejados, pararrayos, goteras, barandas, veltas, artonados (todos los ornamentos le sirven al que escala fachadas); confesemos que además llegan hasta el húmedo cuarto trasero del espiritismo. Pero no le oímos de buen grado golpear tímidamente los vidrios de las ventanas para preguntar por su futuro”.¹

Los hermanos Marx son creación artística de la madre. Minna (Minnie) Schoenberg procedente de un pueblo de Donum, Alemania; sus padres fueron actores, el padre ventrílocuo y la madre cantante. Emigraron para radicar a Nueva York. Allí Minna se casó con Sam Marx, oriundo de Estrasburgo, la Alsacia francesa; era un pésimo sastre que no utilizaba la cinta métrica para confeccionar los trajes, inspirado en sus cálculos mentales ningún cliente aceptaba la hechura. Sin embargo, como cocinero fue excelente, sus guisos eran exquisitos. Un hombre siempre sonriente. La

* *Casa del Tiempo*, México, UAM, vol. 13, núm. 31, 1994.

¹ Walter Benjamin, (1929) “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I*, (1967) Madrid, Taurus, 1971, p. 47.

familia Marx era judía, el abuelo un lector de la Torah, contaba en alemán relatos de la Haggadah y realizaba trucos de magia.

Groucho es producto del deseo de la madre. Julius Henry Marx nació el 2 de octubre de 1890. Fue el tercero de los cinco hermanos. Un tío suyo triunfaba en el vodevil y Minnie estaba convencida que uno de sus hijos entrase al mundo artístico y eligió a Groucho porque sabía cantar. La madre fue la fuerza de unión de los hijos además de participar como su agente teatral y consiguió los contratos para que los hermanos actuaran en los escenarios.

Los hermanos Marx creación de Minnie. Y, los nombres producto de un juego de poker. Art. Fisher, un amigo común, repartió las cartas: una para Harpo (Adolph tocaba el arpa), otra para Chico (Leonard perseguía chicas), otra para Groucho (Julius guarda el dinero en un monedero: *grouch-bag*), una para Gummo (Milton espiaba tras el escenario sigilosamente como si trajese puestos unos zapatos de goma), y finalmente una para Zeppo, derivado de *Zippo* un chimpancé amaestrado (Herbert se colgaba como un chango cuando era niño). A los verbos jump, bing, se añade una *o* para sustantivarlos. Era como una tira cómica que provocó que en el teatro se formaran pseudónimos terminados en *o*. Los nombres de los hermanos Marx derivados de sus propias hazañas.

Sin embargo, otra versión cuenta que el nombre de Groucho surgió de su hábito de leer: “En defensa propia, me convertí en un lector voraz. Acompañaba a mis amigos con un libro en la mano y, si la conversación se ponía intelectual, enterraba la nariz en las páginas y subrayaba cada frase con un gruñido de impaciencia”.² Era un lector compulsivo. Para su biógrafa Charlotte Chandler era un *yeshivah bucher*, el prototipo hebreo del estudioso. Groucho se evadía con placer en la lectura.

Grouch significa gruñón, descontento, refunfuñar; *Grouchy* es malhumorado. El sujeto determina al nombre. “Sólo a través de la esencia

2 Groucho Marx, (1930) *Camas*, Barcelona, Tusquets, 1984.

lingüística de las cosas llega el hombre desde sí mismo al conocimiento de éstas: en el nombre”.³

Groucho ha hecho del lenguaje el placer en decir despropósitos, ironía y sarcasmo. “Simplemente digo lo que pienso. No hago bromas. Digo la verdad, que a veces suena como chiste”.⁴ Groucho jamás se consideró sarcástico ni amargado. Cualquier persona que se le enfrentase en un duelo de palabras o a desafiar su poder dialéctico significaba su aniquilamiento social. Kracauer consideró que Groucho era un suelto de lengua, obstruía las funciones y reglas del hablar, el diálogo corría como un diluvio sin participar en él, cándido y astuto, atolondrado y subversivo. Sus réplicas son engaños y autoaseveraciones más que respuestas o entredichos. Su amigo Goddard Lieberson dijo que Groucho mezcla en sus chistes lo íntimo con el abandono autobiográfico dolorosamente sincero. A menudo emplea el juego de palabras para crear una broma:

— A G (refiriéndose al pleito de Groucho): ¿Cómo va el caso, Groucho?

— *Groucho*: No me hacen caso, pero yo no me caso con nadie.

— A G: me refiero al pleito.

— *Groucho*: lo he mandado a planchar.⁵

(Pleito en inglés es *lawsuit*, y *suit*, significa también traje).

La imagen del personaje de Groucho fue creada circunstancialmente: “Estábamos actuando en Keith’s Flushing —dijo Groucho—. Mi esposa acababa de tener un niño y yo pasaba mucho tiempo con ella en el hospital. Una noche me quedé demasiado y, cuando llegué al teatro era ya muy tarde para pegarme el bigote, de modo que me lo pinté. El público pareció no darse cuenta, de modo que así continué... Probaba con una frase. Si nadie se reía, la eliminaba y escribía otra. No tardé demasiado en definir

3 Walter Benjamin, (1916) “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 150.

4 Charlotte Chandler, (1978) *¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos*, Barcelona, Tusquets, 1983.

5 *Idem*.

el personaje... Un día estaba bromeando y me puse a caminar de una forma cómica. Al público le gustó, así que lo mantuve..." Alzar las cejas y extraviar la mirada es una mueca de Groucho. Su modo de moverse como bailarín fue elogiada por Lee Strasberg. Groucho improvisaba de manera permanente. Su concentración y vacilación iban unidos. A veces se encuentra como flotando sobre el texto, a la deriva. Se introduce de repente a la senda en un vaivén de estar y no estar sumergido. La actuación de Groucho apoyaba a sus hermanos cuando ellos eran el centro del escenario.

Harpo escribió un gags típico de los hermanos Marx:

"Groucho, que debía ordenar la cena a un camarero mientras lo empujaban a un rincón del atiborrado camarote, dijo:

– y un huevo duro...

Yo hice sonar mi bocina.

– que sean dos huevos duros –dijo Groucho".

En uno de los programas de radio de los hermanos Marx, en los años treinta, Groucho es el abogado de Chico, un maleante buscado por las policías de Albany y Boston:

Groucho: ...¿Ha estado alguna vez en Chicago?

Chico: Claro, abrí allí un pequeño negocio.

Groucho: ¿Qué abrió usted un negocio?

Chico: Sí, abrí un pequeño banco... cuando no miraba el vigilante.

Groucho apoyando la ocurrencia de Chico. Y, los dos burlándose de la era del gangsterismo en Estados Unidos. Es pertinente esbozar el fondo social que soportó a los hermanos Marx. Walter Benjamin (lector de novela negra) dijo en su programa de radio berlinés que la Ley Seca generó la lucha entre los gángsteres y el contrabando de licores (Joe Kennedy amasó parte de su fortuna con whisky importado subrepticamente). La ley seca, según Benjamin fue influencia primero por el puritanismo religioso y luego por razones económicas. Los hermanos Marx actúan en escena sobre ese telón.

Groucho cursó hasta el quinto de primaria y desde muy pequeño quiso ser escritor. Como escritor “Groucho era un maestro de los matices melifluos, la metáfora vivida, la sonrisa ácida”.⁶ Sus bromas como escritor son auto-irónicas: “Mi puntuación nunca va más allá de una coma o un punto. Cualquier cosa más complicada me aturde”.⁷

Sus ocurrencias son insolentes. En una carta a un crítico, humorista, poeta y ensayista, escribió: “Mire, yo escribo de oído. Intenté escribir a máquina, pero me pareció demasiado pesado. Intenté luego dictar a mi secretaria, pero tras varios meses de vanos esfuerzos, me di cuenta de que también ella era pesada”.⁸

El chiste de Groucho es absurdo: “*Los Ángeles Inquirer* es el tipo de periódico que se tira, pero afortunadamente va en dos direcciones. El repartidor lo tira a mi césped, y yo lo tiro de nuevo a la calle”.⁹

Su ironía alcanzó a la institución del matrimonio. “La política no hace extraños compañeros de cama. Los hace el matrimonio”.¹⁰ Sus tres matrimonios fueron exogámicos. “Como los irlandeses, también los judíos están siendo asimilados. Yo desde luego he cumplido con mi parte. Me casé con una mormona, una sueca y una moza irlandesa, todas pobres”.¹¹ Evitó las judías porque creía que hacer el amor con ellas era como tener relaciones con su hermana. En los últimos años de su vida lo acompañó su íntima amiga Ering Fleming (una joven actriz que actuó en la película de Woody Allen *Todo lo que usted quiere saber sobre el sexo...*). En una ocasión ella le dijo a Groucho que cuando surgiera una chica guapa en un escenario, entonces él se olvidaría de ella. Él contestó: “No, no lo haré, te escribiré dos veces por semana”.

“Porque también en el chiste, en el insulto, en el malentendido, allí donde una acción sea ella misma la imagen, la estabilidad de

6 *Idem.*

7 Groucho Marx, (1967) *Las cartas de Groucho*, Barcelona, Anagrama, 1983.

8 *Idem.*

9 *Idem.*

10 Groucho Marx, (1930) *op. cit.*

11 Groucho Marx, (1967) *op. cit.*

por sí, la arrebate y la devore, donde la cercanía se pierde de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el que no hay 'aposento noble', en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir). Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se hace más concreto, se hace ámbito de imágenes: ámbito corporal".¹²

La risa –para Julia Kristeva– es un enlace súbito que nos remite a la fase pre-verbal, en que las presiones caóticas del deseo tensan y liberan el cuerpo. Groucho ha convertido su nombre en el espacio que permite a su auditorio vacilar entre sus propios conflictos del yo. El humorismo, según Kristeva, disipa el temor de la pérdida del amor. Groucho es auto-irónico, mezcla el cinismo y sarcasmo, con un tinte agresivo, provoca placer y en ocasiones desdicha, porque juega con el narcisismo vapuleado: "medía un metro setenta, tenía los dientes dispares, una tez amarillenta, una mirada patibularia y una pelambarrera que se inclinaba en la dirección en que soplaba el viento".¹³

Groucho consciente del otro Marx. Cuenta que su padre y su socio colgaron un letrero sobre un plancha-pantalones mágico con los nombres de Marx y Jefferson. "En la actualidad, estos nombres representan teorías políticas tan distanciadas como la mayor parte de los matrimonios; pero para aquellos Marx y Jefferson concretos sólo significaban la fama y la fortuna".¹⁴ Por supuesto el negocio fracasó y su padre regresó más triste a la sastrería. Una caricatura de Karl Marx caminando junto con Groucho Marx, trayendo sus libros y fumando un puro ilustra su filosofía marxista.¹⁵

12 Walter Benjamin, (1929) *op. cit.*, p. 61.

13 Groucho Marx, (1959) *Groucho y yo*, Barcelona, Tusquets, 1982.

14 *Idem.* (Sobre Marx véase mi psicohistoria: "Marx en confianza", *Secuencias*, núm. 11, 1983, pp. 2-7; y núm. 12, 1986, pp. 15-19).

15 Groucho Marx, (1963) *Memorias de un amante sarnoso*, Barcelona, Júcar, 1976.

Sobre su economía transcribo un párrafo: “Me considero uno de los últimos supervivientes de la era de la tintorería. Soy de aquel tipo de personas que apaga la luz cuando salen de una habitación y que cierran bien los grifos para que no pierdan agua. A pesar de que tengo cocinera, voy personalmente al supermercado para escoger los artículos que eventualmente, ella se encargará de echar a perder. La gente se queda asombrada cuando me ve estudiando cuidadosamente las ventajas de un repollo sobre otro, tentando los tomates u olfateando los melones... Estoy convencido de que, en mi caso, la economía es una tendencia inevitable, originada durante mi deficitaria infancia, que no puede superarse, como no se supera la vejez”. Dejó como herencia seis millones de dólares.

Groucho defendió la Doctrina Monroe:

“El primer trabajo que consiguió Marilyn Monroe fue conmigo. Te diré lo que pasó (le dice a Charlotte). El productor me llevó a su casa y propuso: ‘Tengo a tres chicas. Las haré desfilar y tú me dices cuál te parece mejor’. Pasó la primera, después la segunda y por fin la tercera, que era Marilyn Monroe. ¿Cuál eliges?, me preguntó él. Y yo: ‘Estás bromeando. ¿Cómo no voy a elegir a ésa? Era para un papel muy corto en *Amor en conserva* (*Love Happy*, 1947). Llevaba un vestido tan escotado que yo olvidaba lo que debía decir. Hice la prueba. Quiero decir que probé conquistarla, pero no conseguí nada. Era tan guapa que la perseguía *todo el mundo*’.”¹⁶

Groucho admiró a Woody Allen. Lo consideró un genio, un gran humorista que no debía preocuparse de ser divertido. Mantuvieron una relación de amistad. A su vez, la reverencia de Woody Allen por Groucho la manifiesta en sus films y libros.

16 Sobre la actriz véanse mis estudios de psicohistoria: “Marilyn Monroe: símbolo sexual o manipulación de la cultura”, en *Pantalla*, núm. 2, 1985, pp. 10-14; “Marilyn: ¡Aquí no es mi lugar!”, en *Vía Libre*, núm. 7, 1988, pp. 8-9; “El instante permanente de Marilyn Monroe”, en *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*, núm. 211, México, 24 sept. 1989, p. 5.

“Groucho: Aún estoy vivo.

Woody Allen: ¿Y cómo lo sabemos?

Groucho: Puedo asegurarlo cuando me levanto por la mañana. Si no me levanto, es que estoy muerto.”

Groucho citaba a menudo la frase de Woody Allen de que no le importaría morir, pero que no estaría allí cuando sucediese.

Groucho murió el 19 de agosto de 1977.

En cuanto a la sepultura había declarado en una ocasión: “No sirve de nada. Cuando uno está muerto, muerto está. No quiero que esté presente en mi funeral. Quiero que salga por ahí, busque un cine donde pongan una película de los hermanos Marx y se ría mucho”.

Woody Allen: masoquismo irónico o crítica al sometimiento de Guillermo Delahanty terminó de imprimirse en agosto de 1995. La producción editorial estuvo a cargo de *Signum editores S.A.* de C.V. Se tiraron 500 ejemplares.