

TESIS
COS 2000
A7

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN AUDIOVISUAL



PODEROSA AFRODITA
UNA EXPLORACIÓN DE LA TEATRALIDAD EN EL CINE
DE
WOODY ALLEN

TUTOR: PROF. VIRGINIA APONTE AUTOR: CARLOS ERNESTO ARMAS GALINDO

CARACAS, SEPTIEMBRE DEL 2000

GRACIAS TOTALES...

Papá y Mamá, por el esfuerzo sobrehumano de empujarme hacia arriba y ser los productores más responsables con los que he trabajado.

Virginia Aponte, por darle un vuelco inesperado a mi vida, por inspirarme, por abrirme las puertas de otro mundo, por tu tacto y tu dureza al desenmascararme.

Nana, you know...

Al Maestro Dostrovosky.

Teatro UCAB, por ser mi razón de ser en estos cinco años de vida, por enseñarme y acompañarnos unos a otros en cada aventura sin importar cuan descabellada.

A todos mis jefes y compañeros de trabajo que entendieron el infierno que es hacer una tesis mientras se estudia, se trabaja y se hace teatro; sin ustedes estaría sin trabajo y sin tesis.

A toda palabra de aliento proveniente de familia, amigos y personas que hayan creído en mí desde el comienzo.

El autor tiene que escribir la pieza que está ardiendo por escribir y ninguna otra. El actor tiene que desempeñar el papel que arde en deseos de desempeñar. El director debe montar la pieza ardientemente desea montar. Así, a veces, al final viene el éxito. Si no, no. Y encima, uno ni siquiera se ha divertido, que es la peor desgracia.

Félicen Marceau

INDICE

PARA COMENZAR... UNA JUSTIFICACIÓN.....	5
METODOLOGÍA.....	15
A MODO DE PRÓLOGO... PRIMERO EXISTIÓ EL TEATRO.....	24
DAMAS Y CABALLEROS, CON USTEDES...¡WOODY ALLEN!.....	45
La Máscara del Neurótico.....	85
El Reflejo de una Realidad.....	90
El Grotesco de Woody.....	96
EL CINE- TEATRO ALLEN	99
Poderosa Afrodita, La Película.....	115
Del Proyector a las Tablas.....	123
EPÍLOGO.....	145
FUENTES CONSULTADAS.....	152
ANEXOS.....	159

PARA COMENZAR... UNA JUSTIFICACIÓN

Suele decirse que lo que se hace con gusto se hace mejor. Desde niño me ha gustado el cine, sin discriminar géneros o procedencia, puedo considerar al séptimo arte como la pasión que ha estado presente por más tiempo en mi vida, tanto así, que de una u otra forma encaminó mi vocación profesional hacia las artes audiovisuales.

Pisando las puertas de la Universidad Católica Andrés Bello y con diecisiete años de edad, decidí aventurarme en el mundo del teatro sin pensar en las consecuencias de aquel encuentro. Cinco años después, la adicción al teatro no ha podido ser superada, la experiencia adquirida en ese universo llamado Teatro UCAB trasciende las barreras de lo académico y trastoca todo aquello que solía llamarse vida.

Si algo no se detiene en el grupo de teatro, es el aprendizaje. Aprendizaje que surge después de la experiencia, de aprender haciendo. El control emocional del actor, la importancia de una entrada a tiempo, de estar bajo la luz en el momento correcto; la energía del público, del que está en escena y del que está en la cabina; la valoración de lo aparentemente obvio, toda la lógica signada por los códigos y el lenguaje teatral, todo lo que forma parte de las reglas del juego pautadas por el director, las reglas que tratan de hacer creíble la realidad que se presenta en el escenario.

Ya son cinco años tratando de entender y comprender al teatro, y justo cuando creo estar cerca de su total entendimiento, descubro que sé mucho menos de lo que creía.

Sin siquiera vislumbrar el entendimiento de aquel universo, aparece frente a mí Luigi Pirandello, quizás el revolucionario más importante en la historia del teatro. Este siciliano que había dividido en dos al mundo del teatro, cuestionaba la realidad, la desbarataba, otorgando mayor credibilidad e importancia a esa que se reproducía en los escenarios e incluso dotando de mayor credibilidad a los personajes que a los actores que los interpretan. Se adentraba en cuestionamientos ontológicos, y planteaba una particular manera de estudiar los conceptos de máscara, espejo y realidad.

Al poco tiempo aparece en mi vida otra revelación, el cine de Woody Allen. Primero con *Annie Hall* y después con *Manhattan*, las películas de este director norteamericano comenzaron a despertar en mí un interés particular. Sentí que el cine de Allen tenía cierta tendencia teatral y Pirandello podía ser la llave para descubrir ese mundo. Empezó un camino de relaciones que nunca llegué a precisar sino en el encuentro de ambos autores en mi propuesta como director de una versión teatral de la película "*Poderosa Afrodita*".

Comencé a seguir la pista de Allen. Tardé varios años en poder presenciar la totalidad de sus producciones ya que su cine, desde hace tiempo, había desaparecido de las carteleras cinematográficas de nuestro país, la televisión lo relega a muy esporádicas exhibiciones y no todos sus títulos pueden encontrarse en video con facilidad. Con Pirandello me remití a la lectura de sus piezas; su teatro era un reto al cual pocos accedían.

El tiempo develó para mis ojos la obra de dos autores con un sentido del humor mordaz que logró atraparme, era el sentimiento de presenciar una realidad que en cierta forma, también era la mía. Por un lado, el cineasta que había conseguido ganarse una posición relevante dentro del cine mundial a cuenta de dirigir, escribir y protagonizar sus películas con total libertad de los estudios que lo financiaban. El otro, el académico que encontraba en sus desgracias y vacilaciones la razón de su vida, ¡Escribir!.

Resultaba increíble entonces que fuera tan difícil tener acceso a la obra estos autores. El cine de Woody Allen, con la mejor de las suertes, logra ser exhibido en nuestro país sólo en un par de salas de arte y ensayo. Y que decir del autor teatral Siciliano, su obra es casi imposible de hallar en los escenarios teatrales.

Sin darme cuenta me había convertido en admirador del teatro de Pirandello y en un fanático del cine de Woody Allen, sus trabajos además de tener una serie de parámetros que les imprimen una personalidad desconcertante, son una vía de acceso a la vida y personalidad de sus autores por estar rociados con hipérbolos de su realidad.

A medida que me adentraba más en esta exploración, algo comenzaba a resultarme familiar. Quizás la manera en que Woody creaba una realidad, lo suficientemente verosímil como para reflejar los problemas de los espectadores; tal vez las múltiples máscaras que visten sus personajes para ocultar su verdadero ser ó quizás la misma dificultad que resulta separar a Wody Allen, el individuo, del personaje que interpreta en sus películas.

Sin duda alguna Woody Allen me recordaba a alguien más, me recordaba a Luigi Pirandello. ¿Se encontrarán?, fue la primera pregunta que saltó a mi mente, tienen tanto en común que resulta casi imposible que no se encuentren. Investigando un poco más en la vida de Woody, conseguí que este ya había dado fe de reparar en Chejóf, en Eugene O'Neil y en otros teatreros previos a su tiempo, pero pertenecientes a una corriente teatral que se preocupaba por los terrenos metafísicos de la condición humana. ¿Por qué no mi admirado Pirandello?

Comencé a desarrollar en mi interior ciertos símiles que podían establecerse entre la obra de Woody Allen con la de Luigi Pirandello, a fin de poder demostrar que su cine contiene conceptos pirandellianos que conllevan a la teatralidad. Esta tendencia no estaría únicamente manifiesta a nivel conceptual, sino también en la posibilidad de demostrar que las técnicas de realización cinematográficas que aplica Woody Allen podían ser llevadas al hecho teatral, en la puesta en escena de una de sus películas. Se presenta entonces la oportunidad de reunir mi pasión por el cine y el teatro en un solo pretexto.

Comienza en mi mente a arder el deseo por llevar a cabo tan delicioso ejercicio de autocomplacencia. Si el mundo del cine ha alimentado durante décadas los archivos de las filmotecas con adaptaciones cinematográficas de obras teatrales, por qué no puede el teatro darse el lujo de tomar una obra cinematográfica para ser representada sobre las tablas.

La concreción de un montaje teatral que provenga de un guión cinematográfico de Woody Allen, sería la prueba fehaciente de que el cine de este autor no viene separado del hecho teatral. El pensamiento de dicha empresa ya se había alojado en mi mente, no importaban mi inexperiencia en la dirección teatral, ni la

escasez de presupuesto, ni las deficientes condiciones técnicas de la sala de teatro, ni ninguna otra implicación posterior que enturbiara aquella aventura, la seguridad me cegaba. Para ello era necesario encontrarme con la conceptualización de lo esencial en Pirandello a través de la realidad de Woody Allen, una realidad manifiesta en su cinematografía.

De esta forma emprendí la aventura de recrear sobre el escenario teatral, la realidad que Woody Allen construye en sus películas. Basado en los resultados de tal experiencia y en las primeras similitudes divisadas entre los preceptos teatrales de Pirandello y la obra de Allen, *Máscara y espejo*, pero sin olvidar ese humor que a través de lo grotesco nos golpea y nos compromete en la reflexión indudable del hombre de nuestro siglo, decidí concebir un encuentro formal entre este par de autores y a la vez personajes, a fin de aclarar las similitudes de sus respectivas obras. Si mi teoría resulta acertada, el cine de Woody Allen debería estar sustentado sobre gran parte de los aportes del teatro de Pirandello, este encuentro preparado develaría la existencia de tales vínculos.

La pieza elegida para tal experimento sería *Poderosa Afrodita*, guión cinematográfico de Woody Allen estrenado en los Estados Unidos en 1995. La película nunca fue estrenada en los cines de

nuestro país y sólo pude acceder a ella a través de las copias en video (no subtituladas en español), y años después a través de la televisión por cable. Más allá de realizar una copia de dicho guión en el teatro, se recrea una obra totalmente independiente de la versión original, lo suficientemente fidedigna para no desvirtuar en ningún momento las intenciones originales del autor.

Se busca reconocer que gran parte del cine de Allen está estrechamente relacionado con el teatro. Estoy hablando de esencias teatrales que son la base de este conflicto que hoy me mueve, las mismas que Pirandello toca al referirse a los problemas de la identidad, de la apariencia y de la realidad. El reto estaba planteado y aparece la pregunta que de alguna manera trataría de resolver a través del ejercicio de convertir en puesta de teatro un guión cinematográfico.

Pirandello tiene la clave de este encuentro en las palabras de El Padre en *Seis Personajes en Busca de un Autor*:

“Pero si ahí está el mal, precisamente: en las palabras. Cada uno llevamos dentro un mundo diferente. ¿Cómo vamos a poder entendernos, señores, si a las palabras que yo pronuncio les doy el valor y el sentido que tienen para mí, mientras que el que las

escucha, invariablemente, las entiende con el sentido y el valor que tienen para él?. Por eso no nos comprendemos nunca”

Me encuentro con la soledad e incomunicación. La base de todo drama humano. La realidad de Pirandello es el resumen de un planteamiento que no es ajeno a Woody Allen, he ahí el encuentro. La obra de este cineasta está asentada en planteamientos que lo hacen compartir las bases de la dramaturgia Pirandelliana:

- Realidad: ¿Qué es verdad?
- Espejo: Vivir y verse vivir.
- Máscara: El hombre y el tiempo.

La puesta en escena de *Poderosa Afrodita* realizada en Mayo de este año, tiene esta respuesta, que posiblemente se convertirá para el público en una nueva interrogante.

De igual forma, no es la intención de esta investigación ofrecer un manual exhaustivamente analítico sobre como deben realizarse las adaptaciones del cine al teatro. Se exponen de manera general los pasos más importantes que se llevaron a cabo para poder llevar a las tablas el guión cinematográfico *Poderosa Afrodita*, caso particular que conllevó a la demostración de la teatralidad en el cine de Woody Allen.

Tampoco es la intención de esta investigación, debatir sobre que medio tiene mejores posibilidades para representar la obra del autor, tanto el cine como el teatro tienen posibilidades propias, capaces de convertir sus obras en creaciones totalmente coherentes e independientes unas de otras.

Lo que se busca es demostrar que el cine de Woody Allen tiene valores teatrales y que, quizás con la adaptación de uno de sus trabajos cinematográficos al teatro, pueda ofrecerse una vía de acceso a la obra de este autor, usando un formato distinto a su original, capaz de ampliar el radio de alcance de la misma y ofreciendo una nueva alternativa, en donde, lo eternamente humano se reafirma en el discurso del hombre de nuestro siglo, a través del encuentro que acerca el pensamiento del académico Pirandello con el pequeño bufón que es Woody Allen. Todo esto me lleva a unas palabras del autor teatral de todos los tiempos, William Shakesperare:

“La vida es un cuento sin sentido narrado por un idiota furioso”.

METODOLOGÍA

“La intuición artística anticipa conocimientos que sirven de guía a la investigación, pero toda reflexión innecesaria no puede más que perjudicar la obra, ya que esta es producto de la intuición”

Víctor E. Frankl

Puedo decir con honestidad que el presente trabajo parte de mi pasión. El deseo ciego de llevar a las tablas un guión cinematográfico de Woody Allen, apoyándome en la intuición, terminó volcándose contra su creador y desnudando su fanteche.

En el escenario comenzaron a cobrar vida una serie de personajes y situaciones que daban lógica y consistencia a una realidad descrita previamente por el autor teatral Luigi Pirandello. *Poderosa Afrodita*, historia que hasta aquel momento yo había podido acceder únicamente a través de una pantalla, se encontraba ahora desarrollándose en las tablas del Teatro UCAB y demostrándome que el teatro era la base de esa creación cinematográfica.

La intuición no estaba tan equivocada. Decidí en aquel momento batallar con mi ignorancia y comenzar a dotar de sustento a aquella experiencia. Por eso encaucé la búsqueda de esta investigación a demostrar que existe teatralidad en el cine de

Woody Allen remitiéndome en lo esencial del teatro: la máscara y el espejo.

Como confeso admirador del trabajo de Allen y Pirandello, se hace necesario que lo que a mis ojos resultaba obvio, tomara la suficiente consistencia como para demostrar de manera veraz, que tal afirmación no procede de conjeturas sin fundamento. Todo lo contenido en esta investigación se expone bajo la experiencia vivida durante la puesta en escena de **Poderosa Afrodita**.

Para poder reconocer la teatralidad en la obra de Allen, se hace necesario un acercamiento al teatro, medio que ejerce la suficiente influencia sobre el cine de este director como para fundamentar esta investigación. Es por ello que en el prólogo **Primero Existió El Teatro**, se hace un breve recorrido histórico por los conceptos que sientan las bases de este trabajo.

El teatro griego, la *Commedia dell'Arte*, el realismo psicológico, todos importantes movimientos en la historia del teatro mundial, pero que para los intereses de nuestra investigación, no hacen más que preparar el terreno del prólogo para la introducción y desarrollo de las proposiciones de Luigi Pirandello.

Este autor siciliano se había dedicado a liberar al teatro contemporáneo de las desgastadas convenciones que lo regían, su llegada fue sinónimo de revolución y sentó nuevos cánones para los movimientos teatrales venideros. Los preceptos teatrales establecidos por Pirandello serán la clave para vincular la obra de Woody Allen con el mundo teatral. Válido es aclarar que tal relación se establece a nivel ontológico.

La experiencia de la puesta en escena me reveló que la obra de Woody Allen era una respuesta personal y única en su estilo, que tanto en el cine como en el teatro, seguía pautas que mostraban a un hombre muy de sus circunstancias; lo interesante era que esa particularidad nacía de conceptos muy Pirandellianos unidos a una realidad teatral que nos trasladaba a lo eternamente humano. Las preguntas estaban abiertas a respuestas del hombre.

Cuando me refiero a lo personal de Woody Allen, me refiero a que su obra conformada por sus rutinas como comediante de clubes nocturnos, escritos para la prensa norteamericana, más de dos años de colaboraciones como guionista de televisión, cinco obras de teatro, tres libros y una filmografía de más de treinta títulos en los que se ha paseado por los roles de actor, escritor y

director, nos llevan al hombre y su circunstancia. Analizar la totalidad de su obra va más allá de los objetivos de esta investigación; además de representar un exceso en lo que refiere a tiempo y espacio, debe sumarse la dificultad que representa de por sí tener acceso a tal información. Solo se pretende describir al ser humano que es Woody a través de lo que refleja el alma palpada en su obra, y en esta descripción, encontrarnos con que la historia del hombre moderno no es más que la lucha entre la conjunción de lo eternamente humano y lo espontáneo (lo actual). Pirandello y Woody Allen se dan la mano en este proceso.

La búsqueda se centrará entonces en una selección de los trabajos que demuestren de una u otra forma la influencia del teatro en su obra. Lo eternamente humano será el vínculo de encuentro entre el teatro y el cine de Allen. Sin embargo, es imposible estudiar la obra de un autor como Woody Allen, cuyos trabajos a lo largo de su vida se han caracterizado por tener un carácter personal, sin conocer los datos biográficos, influencias y vivencias más significativas que han marcado su mundo interior y, a la vez, han trazado el camino de su obra. Es por esta razón que en el primer capítulo **Damas y Caballeros, Con Ustedes... Woody Allen**, se explora de forma paralela y cronológica su vida y su obra.

Es probable que en un escrito de Luigi Pirandello o de Woody Allen, se presentara más o menos a estas alturas la posibilidad de algún elemento que trastocara la realidad y sirviera de excusa para desarrollar los planteamientos del autor.

Resultaría falso negar la tentación producida por conocer mi posición como autor de este trabajo, y no hacer facultad de mis dotes de creador, para trastocar la realidad de este par de autores acostumbrados a deformar sus realidades, en busca de la realidad.

Con el pretexto de demostrar la estrecha relación que se presenta en la obra de Woody Allen con los valores teatrales de Luigi Pirandello, se me antoja propiciar un breve encuentro entre estos dos autores separados por tiempo, lugar, vida y muerte, pero relacionados en sus trabajos por la manera de concebir las máscaras, la realidad y el grotesco.

De esta forma en **La Máscara del Neurótico**, se evidencia la manera en que, de la mano de Pirandello, Woody Allen hace uso de la máscara en sus personajes e incluso sobre sí mismo para convertirse él también en un personaje.

En **El Reflejo de una Realidad**, se establece la relación entre la realidad y el espejo pirandelliano, con la manera en que

Woody Allen enfoca la realidad en su trabajo. Dicha relación surge de un encuentro previo entre estos dos autores, donde Pirandello enseña a Woody el secreto para sobrellevar una existencia miserable.

En **El Grotesco de Woody**, se desarrolla el desenlace de este pequeño encuentro. Tras un rato de plática sobre las miserias y desgracias características de cada uno, Allen y Pirandello, simpatizan en la manera de utilizar el humor como un arma de doble filo para encaminar a la reflexión.

Máscaras, ficción, realidad, espejos y grotescos, son tópicos que no se hacen ajenos en el trabajo de guión del director neoyorkino, gracias a ellos, de manera conciente o inconsciente, es que Woody Allen a logrado exponer su postura filosófica y es este tránsito por el teatro de Pirandello el que nos permite hablar de lo teatral en Woody Allen. Aquí dejamos al autor siciliano.

Pero como se dijo anteriormente, su técnica cinematográfica se manifiesta también a través de lo teatral, tales manifestaciones son atendidas en el segundo capítulo de esta investigación titulado **El Cine- Teatro Allen**. Aquí se presta atención a la técnica de realización cinematográfica de Woody Allen, signada por un carácter prácticamente autodidacta y con la tajante tendencia a

dotar de un mayor peso al guión y a los actores que al uso de los recursos cinematográficos.

Imposible sería seguir adelante sin dar concreción a todo lo que se ha planteado con palabras. Así, en **Poderosa Afrodita, La Película**, se hace una suerte de desglose general del guión cinematográfico que fue destinado a la representación sobre las tablas. Sinopsis, locaciones y una lista de los personajes participantes, sientan las bases sobre las que se desarrolló el montaje teatral.

Por último se hace una especie de recuento donde se rinde testimonio escrito de la experiencia llevada a cabo en las instalaciones de Teatro UCAB. **Del Proyector a las Tablas**, expone de manera general y sin caer en innecesarias tabulaciones, los pasos más importantes que otorgaron validez a la versión teatral de *Poderosa Afrodita*. Como complemento, se usa la metodología propuesta por Tadeusz Kowzan para el análisis de montajes teatrales, que indaga sobre cada uno de los tópicos que terminan de dar forma a la puesta en escena.

El teatro es arte que nace y muere en la representación, es por esto que dejar en video lo fundamental de la experiencia

permite un testigo indiscreto que hará permanente este experimento vivencial.

A MODO DE PRÓLOGO:

PRIMERO EXISTIÓ EL TEATRO

Mucho antes de que los efectos especiales lograran convertirse en protagonistas de ciertas películas, ya existía el teatro. Antes de que Woody Allen pensara siquiera en entrar al mundo del espectáculo, ya millones de actores habrían recitado sus textos sobre las tablas. Incluso mucho antes de que se inventara la televisión, la radio o el cine, el teatro ya estaba allí.

Resulta difícil precisar en qué momento de la historia apareció, solo se sabe que ya estaba allí y que acompañaría al hombre en su paso por este mundo. Tal vez no con la misma cara con la que se le conoce hoy en día, Y es que el teatro nunca ha tenido un solo rostro, siempre ha sido reflejo del hombre que lo ha creado.

Por esta razón es injusto encerrar al teatro en una definición que se limite a calificarlo de género literario. El teatro ha servido al hombre como medio de expresión narrativa, religiosa, política, artística e incluso como entretenimiento. Es un término tan libre como libres son sus posibilidades.

Siendo un medio pensado desde su concepción para ser representado, puede prescindirse de escenografía, vestuarios, maquillajes o cualquier otro elemento de producción, para

ajustarse a los requerimientos más indispensables y que son en definitiva las claves de su existencia: los actores y el público.

De la antigua Grecia, específicamente del año 330 a.C , data la primera obra crítica sobre la literatura y el teatro, *La Poética* de Aristóteles. En ella se exponen las características, orígenes y estructuras de las tragedias griegas en honor al dios Dionisio, que consistían en ditirambos sostenidos entre el coro y los actores. En *La Poética* aparecen también dos términos de especial importancia para nuestra exploración, “Mimesis” y “Catarsis”.

La interpretación que de estos dos términos realiza Ángel J. Cappelletti en su estudio de *La Poética*, sugiere con respecto a la Mimesis, que para Aristóteles la esencia del arte es la imitación, pero por otra parte el arte es también creación. “El arte imita especialmente a los seres humanos, tal imitación no se refiere solo a la figura exterior sino sobre todo a su forma interior, esto es a su esencia y su naturaleza. En este sentido no se trata ya de imitación de meras cosas sensibles, las cuales son siempre singulares, sino de realidades inteligibles que son universales.”⁸ De hecho el arte no solo imita las cosas tal como son, sino que puede modificarlas mejorarlas ó empeorarlas.

⁸ Ángel J. Cappelletti. Interpretación de la *Poética* de Aristóteles. Pág 12.

Para los Griegos la palabra “Catarsis” significa purificación. Este término ha sido vinculado a través de los siglos con el desahogo terapéutico de las pasiones del alma. Cappelletti en su interpretación va más allá de este posible rol, desarrollándolo como “consecuencia de la representación trágica, mediante la elevación de lo singular a lo universal, mediante la sustitución de la compasión y el temor que afectan individualmente a cada espectador, por la compasión y el dolor considerados universalmente, ya que el arte no se ocupa de los individuos sino de lo universal (...) Aristóteles por su parte establece una suerte de analogía por la que el espectador es asimilado al filósofo. La contemplación trágica está reservada para todos los ciudadanos, logrando acercarse a lo individual lo suficiente como para olvidar sus pasiones e intereses individuales, al vincularse intelectual y emotivamente con la totalidad del género Humano.”⁹

La Catarsis también ha sido tema de estudio para los psicólogos. El término se utilizó por primera vez en 1895 para referirse a la liberación terapéutica de las emociones que causaban tensión o ansiedad. Sigmund Freud desarrolló bajo esta premisa la “Terapia Catártica”, que consiste en traer a nivel consciente las emociones reprimidas. Su trabajo no distaba mucho del trabajo Aristotélico, donde advierte que “Cuando el

⁹ Ángel J. Cappelletti. Interpretación de la Poética de Aristóteles. Pág 19

entendimiento eleva el alma hasta lo universal no deja de influir en la parte no racional de la misma, sino que arrastra tras sí la emotividad.”¹⁰ El teatro con el paso de los años seguiría cambiando, pero los conceptos manejados por Aristóteles en lo concerniente a mimesis y catarsis continuarían vigentes.

A la hora de explorar la teatralidad en el cine de Woody Allen, debe tomarse en cuenta la posible influencia que otros períodos de la historia del teatro puedan tener sobre su obra.

Una de estas posibles influencias reside en la *Commedia dell'arte*, un estilo teatral que alcanzó su máximo florecimiento en la Italia del Siglo XVII. Este era un teatro popular y pomposo basado principalmente sobre la improvisación de sus intérpretes, que usando máscaras y caracterizaciones exageradas, daban vida a una serie de personajes arquetípicos y estilizados, para representar una transposición escénica del sentir popular. “Estos personajes fueron creados muy en la línea de los personajes de las películas de los hermanos Marx en nuestro siglo”¹¹

Para entender mejor a los personajes de la *Commedia dell'Arte*, es preciso conocer las implicaciones del término “arquetipo”. Estos son, según C. G Jung, personajes de una

¹⁰ *Ídem.* Pág 20

“realidad ideal” que expresan sentimientos de inalterable vigencia y cuyo valor representativo, permite comprimir la complejidad de un carácter o definir en este su atributo más sobresaliente. Son imágenes guía que engloban una realidad primordial, convirtiendo un caso particular en general y viceversa.

Heredero pues de la *Commedia dell'Arte*, aparece en el panorama teatral francés Molière, padre del *Sit com* actual, cuyas comedias y farsas podrían considerarse como observaciones sobre las limitaciones y errores del género humano. Una de sus principales características fue el estilo histriónico que imprimió a sus personajes, en busca de una mayor naturalidad que daba su crédito al instinto del actor.

El hombre de mediados del siglo XIX comenzó a preocuparse más por la vida del momento. La preocupación por los problemas sociales y las motivaciones psicológicas, arrastraron al teatro hacia el realismo y naturalismo. Autores como Émile Zola y Jean Jullien pretendían, según palabras de este último “colocar un trozo de vida en los escenarios”. Este tipo de teatro se caracterizó por la rigidez con la que rechazaba el plano metafísico, eran más atendidos la crónica diaria y la recreación de ambientes lo más fidedignos posibles a la realidad.

¹¹ Enciclopedia Microsoft Encarta 97, “Catarsis”.

Las motivaciones provenientes del campo de la sicología, tan relevante en el siglo XIX, consiguieron posteriormente un mayor interés del teatro hacia el mundo psicológico de los personajes. Los autores más relevantes de este período serían August Strindberg y Henrik Ibsen, cuyos trabajos arraigadamente personales e intimistas, lograron un desarrollo psicológico de sus personajes tan poderoso, que encaminaría al teatro por las sendas de la introspección. Woody Allen se confiesa admirador de estos dos autores y hace constantes referencias a sus obras en su filmografía.

Las trabas escénicas y tecnológicas que caracterizaron al realismo, fueron sustituidas por la espiritualidad proveniente del texto y de la interpretación. El teatro se desnuda de todo ornamento, para dar paso al simbolismo. Autores como Chejóf, y los últimos trabajos de Ibsen y Strindberg, retratan los aspectos no racionales de sus personajes. Esta tendencia sería absorbida por el teatro norteamericano de principios del siglo XX en autores como Eugene O' Neill y Tennessee Williams, que buscaron exponer los problemas fundamentales del ser humano a través del psicoanálisis. O'Neill por ejemplo, intentó reflejar el modo en que los procesos psicológicos internos se imponen ante las acciones externas, emplea para ello técnicas narrativas novedosas para aquel entonces, como los soliloquios a través de los cuales refleja el

pensamiento de sus personajes. Es fácil identificar la influencia que este teatro ha ejercido sobre el trabajo de Woody Allen, solo con ver películas como *Hanna y sus Hermanas*, donde Allen también utiliza el soliloquio en off, para que el espectador entre en contacto con el mundo interior de sus personajes y descubra la contradicción entre sus acciones y sus emociones.

Pero previamente en Francia, en 1896, alguien se había revelado ya contra las psicologías en el teatro. En el pináculo de la tendencia simbolista, Alfred Jarry estrena su desconcertante *Ubu Rey*. Lleno del humor más corrosivo se encarga de romper todas las reglas y tabúes que hasta entonces existían en el teatro, enterrando la tradición realista y revelándose contra la psicológica, no solo en lo concerniente al texto, sino también en la puesta en escena. Ubu “refleja el doble innoble de cada uno”¹², refleja la miseria del hombre, su realidad interna, su ridículo y luego induce a la reflexión, a través de la deformación externa. Jarry consigue aprovechar el humor como recurso catártico, este movimiento encontraría un compañero en el teatro de Valle Inclán, quien con su “esperpento”, deformaría de forma irónica la realidad social de su época para criticarla.

¹² Guerrero Zamora, Historia del teatro Contemporáneo. Pág 21.

En todo el recorrido del teatro por la historia del hombre, era inevitable no llegar a un punto divisor que marcara la diferencia entre un antes y un después. Así como Orson Welles dividiría al cine con su *Ciudadano Kane*, Luigi Pirandello (1867- 1936) se adelantaría a su tiempo y dividiría al mundo del teatro.

Su teatro de vanguardia acabaría con el aspecto formal del medio. Ocasionalmente satírico pero con trasfondo trágico, no pretendía ser moralista en un panorama donde el positivismo filosófico había muerto, su obra llega a la simbiosis entre la vida y la ficción, desbaratando la lógica teatral previa. Sus preguntas ya no son sobre lo que el hombre debe o no debe hacer, se refieren a quién se es y cómo se es.

La locura de su esposa Antonietta lo acompañó durante años. En su propia vida ya se mezclaban los conceptos de realidad y fantasía. Citando un recuerdo de su infancia en su Sicilia natal, Pirandello solía contemplar la luna reflejada en el pozo de agua y su padre lo reprendía al verlo tratar de agarrar ese reflejo. Lo que intentas agarrar no es de verdad, es un reflejo, no es realidad. Cuarenta años más tarde aquel niño todavía no sabe cuál es la realidad, si la de los que ven la belleza de una luna reflejada ó los que la ven arriba en el cielo.⁶

⁶ Entrevista Prof. Marcos Reyes Andrades. Junio, 2000.

La alegría de vivir que caracterizó el inicio de su obra, casi regionalista por el apego a Sicilia, se esfuma. La vida se convierte en su tormento. Nació y murió en la pobreza, en un clima social y moral teñido por la pre y la post guerra. Con la locura de su mujer como catalizador, las crisis nerviosas de su hija y la angustiada situación de tener a sus hijos en los campos de batalla, Luigi Pirandello llega a la conclusión de que "Cuando no se puede vivir la vida hay que escribirla". Esa sería su catarsis.

Considerado como uno de los mejores narradores de nuestro tiempo y un incisivo pensador, los problemas filosóficos son el trasfondo de los problemas psicológicos abordados por su teatro de honda significación para la existencia del hombre, y que le hicieron merecedor del Premio Nobel de Literatura en 1934.

Las obras de Pirandello son cerebrales, sus preferencias a la hora de escribir se pasearon por los dramas, comedias, grotescos y uno que otro vodevil; "la sustancia de su obra escarba en la individualidad, en la angustia de vivir y la metafísica angustia de verse vivir. Pero esta angustia no es trágica, no busca la tragedia pura, por eso usa al humorismo, lo convierte en tensión entre la risa y el llanto. Usa al teatro dentro del teatro ya que el arte, en cierto sentido se venga de la vida. Porque la suya es creación en

cuanto que está liberada de tiempo, de las casualidades y de los obstáculos, sin otro fin que en sí misma.”⁷

En sus obras se burla de la sociedad, se interesa por lo que cada cual representa de su respectiva serie humana, de ahí derivan los temas hacia la soledad y la incomunicación. Signado por un escepticismo radical, convierte su negación a Dios en drama.

En el teatro de Pirandello, obras como *Enrique IV* ó *Seis Personajes en Busca de un Autor*, los personajes manifiestan su independencia al punto que terminan guiando la mano de su creador, la realidad y la fantasía se mezclan al punto de no poder diferenciar una de la otra. Pero no se puede entender su obra, si no se entienden las implicaciones metafísicas que Pirandello otorga a ciertos términos:

LA REALIDAD:

“Nunca se dice tanta verdad como cuando uno la inventa”

Luigi Pirandello

El límite entre la realidad y la ficción depende de cada individuo, no existe interpretación válida para ninguno de estos

⁷ José Miguel Velloso, L. Pirandello- Teatro. Pág 15

términos, ya que todo depende de la interpretación personal. Por esta razón, no es posible la existencia de una sola verdad, sino de muchas verdades, tantas como perceptores existan.

Bajo esta premisa, Pirandello propone como única salida del hombre <<elaborarnos un mundo distinto al natural a fin de satisfacer nuestras necesidades, un mundo de ficción que asigna validez al hombre que “es su artífice.”>>. La realidad dependería entonces de cómo cada cual, subjetivamente la perciba y la conciba, así cada cual modelaría no la realidad, sino su realidad.

En los personajes pirandellianos, abundan los neuróticos y los abatidos mentales que sufren los desconciertos ante esta visión de la realidad. En *Enrique IV*, la realidad de un individuo cambia por un golpe de locura a adoptar la realidad del monarca, pero al despertar de nuevo a la cordura, descubre que lo que más le conviene es estar loco; el personaje se ve obligado a sacrificar su cordura en aras de conservar la realidad que para él habían trastocado sus compañeros creyéndolo loco.

“Pienso que la vida es una bufonada muy triste; porque sentimos siempre la necesidad de engañarnos a nosotros mismos con la espontánea creación de una realidad (una para cada uno, nunca la misma para todos) que bruscamente se revela vana e

ilusoria. Quien advierte el juego no puede engañarse ya; pero quien no puede engañarse no puede encontrar gusto ni placer en la vida... Mi arte está lleno de compasión por todos los que se engañan; pero esta compasión no puede evitar que le siga la feroz irrisión del destino que condena al hombre al engaño.”⁸

El Espejo:

“Cuando un hombre vive, vive y no se ve vivir. Ahora bien, colocad un espejo delante de él y haced que se vea a sí mismo en el acto de vivir y conmovido por sus pasiones: o se quedará atónito y sin habla ante su propio aspecto, o apartará la vista para no verse, o escupiéndolo con repugnancia su propia imagen, cerrará el puño como si fuese a golpearla; y, si ha llorado, ya no podrá seguir llorando; y si reía ya no podrá seguir riendo, y así sucesivamente. En una palabra, se producirá una crisis. Esa crisis es mi teatro.”

Luigi Pirandello- 1920

En el roce diario con las personas escondemos nuestro yo profundo tras una máscara, generalmente, tras varias máscaras bien diferentes. No somos nosotros sino lo que reflejamos de nosotros. Los demás ignoran nuestro verdadero ser y nosotros ignoramos el verdadero ser de los demás. Asevera Guerrero Zamora que la conciencia que los demás tienen de nosotros,

⁸ Luigi Pirandello. Declaraciones dadas en 1910. Extraídas de Guerrero Zamora, Historia del teatro

termina siendo un espejo turbio y desfigurador que nos reproduce en tantas imágenes disímiles como perceptores existan de esa imagen. La desventura del hombre deriva entonces de la auto visión, del verse vivir.

En la obra *Así es, Si Así Os Parece*, Lamberto Landusi dice a su imagen en el espejo: “Lo malo es que como te veo yo no te ven los otros. Tal cual te ven los otros... ¿en qué te conviertes?”. Pirandello percibe su situación ridícula y se vuelve contra sí mismo. Cada uno es lo que la mente de cada uno a manera de espejo interpreta, de acuerdo a como cada uno se ve. El espejo incita a la desventura metafísica de verse vivir, he ahí su claro efecto catártico, este ejercicio termina revelando en cada uno de nosotros, ese individuo verdadero y auténtico escondido en nuestro interior.

La verdad de nuestro ser, esa que intentamos resguardar, una vez que se coloca frente al espejo, sale de nuestro mundo interior, con toda su desfachatez para incitar al cambio. Por eso bien advierte Guerrero Zamora en su estudio sobre este autor, que Pirandello solo es piadoso con aquel que ha aprendido a reírse de sí mismo, y es definitivamente el concepto del espejo, el instrumento para la autocrítica.

La Máscara:

“Somos seres vivos, más vivos que los que respiran, esos con quienes nos codeamos a cada paso. Menos reales quizás, pero más verdaderos”

El Padre – Seis Personajes en Busca de un autor

Para Pirandello la única forma de existir es ponerse una máscara. Todo individuo tiene un rostro, el paso del tiempo, de los años y la experiencia, recubren el rostro con una máscara de lo que es el individuo. La gente no nos conoce porque como ya se ha dicho, tenemos una máscara que recubre el verdadero yo.

Para Pirandello, esta ficción es más verdadera que la realidad; para él, el personaje es más auténtico que la persona, porque mientras intérpretes vienen y van, el personaje es el único que permanece inmutable, está fijado, vivo, para toda la eternidad. “Caricaturizando a sus personajes, acudiendo a la fuerza irresistible de los arquetipos, dotados de una perdurabilidad que no depende de hechos contingentes; los retoca con pequeños aditamentos exteriores para resaltar uno que otro rasgo de su ser, que de otro modo no sería patente, y así los ironiza, resaltando las partes que más ponen en relieve lo que son o lo que dejan de ser. Son almas desnudas.”⁹

⁹ José Miguel Velloso, *Pirandello- Teatro*. Pág 23

Es por este carácter independiente que poseen los personajes, que Pirandello reconoce la imposibilidad de los actores a poder llegar a ser el personaje. Pide pues que se lleve a cabo la mentira de disfrazar al verdadero ser del actor, de ponerle la máscara, y tratar de vivir como los personajes vivirían

Y es que ni siquiera el autor crea sus personajes, estos se le aparecen, le tientan para que los transcriba y terminan dominando la mano del autor a trazar las realidades de estos. En ninguna obra ha quedado esto más en evidencia que en *Seis Personajes en Busca de un Autor*, basta con atender a las palabras de el Padre: “Un personaje puede preguntarle al hombre quien es, porque el personaje tiene una vida verdaderamente suya, con carácter propio, por lo cual es siempre alguien.”

El Grotesco:

“...Queríamos reír, pero la risa no asoma sencilla y fácil a nuestros labios; notamos que algo la turba y la traba: es una sensación de pena, misericordia y también de admiración, porque si bien las heroicas aventuras de este pobre hidalgo son por demás ridículas, no hay duda de que él en su ridiculez es verdaderamente heroico...”

Luigi Pirandello- Comentario sobre el Quijote de Cervantes

Quizás sea el más claro ejemplo del grotesco, lo irrisorio y lo dramático: “El Don Quijote” de Cervantes. Don Quijote nace de una ironía, de una burla que Cervantes vuelve contra sí mismo, la realidad subjetiva e ilusoria es la única que le permite el honor. En el humor, creación y crítica van a la par, la reflexión del autor no se hace invisible, no se esconde, es “Como un espejo”, donde el sentimiento al reflejarse, se despoja de todo su prestigio y toma una significación muy distinta.¹⁰

El verdadero humorista es aquel cuyo espíritu crítico sigue paso a paso el esfuerzo de su creación, de este modo este creador disfrazado de bufón, se desdobra y ridiculiza sus propias creaciones. José María Monner Sans cita a Pirandello, admirador confeso del Quijote, como “el autor que con mayor maestría ha cultivado el grotesco moderno, precisamente por ser humorista.”

En palabras de Guerrero Zamora, Pirandello como espectador de la triste bufonada de la vida, y confidente de sus secretos a través del espejo, nos revela la bivalencia de las actitudes tragicómicas que adoptan sus personajes. Allí reside su humorismo, su grotesco. El exceso de sarcasmo y de ironías casi permanente, al desarticular su mecanismo, hacen de artistas y espectadores unas víctimas de la obra . Lo que queda para ellos es

¹⁰ José María Monner Sans, *Pirandello y su teatro*. Pág 121

una zozobra, una vergüenza por ver mofados así los sentimientos más nobles.

Ante todo este recorrido por el mundo del teatro, es necesario encontrar el tipo de eslabón que sostiene la relación indisoluble entre Woody Allen y Luigi Pirandello, para ello es preciso remitirse a la esencia de ambos autores, lo eternamente humano.

El teatro como ya se ha dicho, ha sido y sigue siendo vehículo de expresión de la intuición del hombre. Este hecho artístico parte del mundo de la experiencia humana y se desarrolla en el de los escenarios; haciendo uso de la mimesis, se ha encargado de transformar la vida en arte.

Muy a pesar de que las tendencias artísticas y teatrales varíen sus manifestaciones con el pasar de la historia, existen elementos de las mismas que permanecen estables y casi inalterables. Sazonadas por la influencia del período histórico al que pertenecen, "lo actual", puede decirse que las manifestaciones no pierden su esencia objetiva y permanente, que es lo humano como fuente de inspiración.

De esta forma los arquetipos griegos de la mimesis y la catarsis, terminan siendo común denominador de la historia

teatral, capaces de tolerar las transformaciones provenientes de “lo actual”, pero conservando la esencia objetiva que los ha hecho trascender en la historia, tener como centro de atención en ambos conceptos al hombre, por eso es que hablar de ellos, es hablar de lo eternamente humano.

Afirma Arnold Hauser que toda manifestación artística nace en función del momento histórico que atraviesa. El grado de dependencia de tal contexto histórico, es la razón de que muchas obras pierdan vigencia con los cambios de pensamiento y circunstancia propiciados por el paso de los años.

Esto implica que sólo aquellas obras capaces de conjugar la totalidad del espíritu humano, capaces de superar las barreras impuestas por el idioma, el regionalismo y el paso generacional, serán las únicas destinadas a sobrevivir. Ese contacto que depende únicamente de la comprensión del hombre, nos conduce a lo humano y tal capacidad de acceso convierte la obra en universal.

La excepción a la regla tiene lugar en aquellas obras que por haber tenido un carácter revolucionario, no corrieron con la suerte del éxito en su momento histórico, debiendo esperar al

redescubrimiento ó a la reinterpretación de las generaciones futuras.

La revolucionaria obra teatral de Luigi Pirandello no tuvo que esperar tanto como la de Bach o Shakespeare para gozar del reconocimiento. A pesar del revuelo causado por su trabajo en el mundo teatral, este autor siciliano consiguió a través de sus novedosos preceptos, hacer un nuevo tipo de contacto con la humanidad de su tiempo.

Pirandello se preocupa por el conflicto entre el ser humano y su realidad, la relatividad de la misma; su teatro parte y concluye en las percepciones del hombre. Igualmente experimenta con la puesta en escena, rompiendo los convencionalismos y haciendo al público participe de la representación. Pirandello es eternamente humano, su teatro de carácter personal, no se desliga de la mimesis; y sus propuestas teatrales fundamentadas en la utilización de conceptos universales como la máscara, el espejo y el uso del grotesco, conducen a la catársis del público y del mismo autor.

Como dice Hauser, "El carácter histórico del arte no surge únicamente de los medios de expresión", por esta razón es posible encontrar en lo eternamente humano, la conjunción de un cineasta

y un teatrero. En el cine de Woody Allen se manifiestan la mayoría de los preceptos teatrales de Luigi Pirandello, empezando con la mimesis y la catarsis, terminando con la muy semejante utilización de los conceptos universales de máscara, espejo y grotesco ó en este caso el bufón. Por otra parte, su inclinación a apegarse en los recursos cinematográficos más ligados al individuo, dependiendo lo menos posible de los tecnicismos que caracterizan al medio, implica una postura dirigida al humanismo, a la esencia del teatro.

En definitiva, nos encontramos con dos autores unidos bajo el eslabón de lo eternamente humano y apoyados en la idéntica utilización de los mismos conceptos universales. Por ello debe despedirse esta introducción con la definición universal de tres de sus conceptos comunes, extraídos del *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot:

Máscara: Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún sigue siendo lo que era. Por ello las metamorfosis tienen que ocultarse, de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser.

Espejo: Símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés. Símbolo de la conciencia capacitado para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Órgano de autocontemplación y reflejo del universo.

Bufón: Es la inversión del rey. No es un personaje cómico, sino dual como aquel al que representa. Dice en tono duro las cosas agradables y en tono jocoso las terribles. Ciertos seres deformes y anormales, como los enanos, se hallan en estrecha relación con los bufones, cuando no llegan a identificarse con ellos.

Por último acudimos nuevamente a Hauser, encajando la similitud entre Pirandello y Allen, en una de sus citas:

“Desde un punto de vista histórico, las obras de arte no terminan jamás y así como no nacen de modo fijo y definitivo, tampoco desaparecen para siempre de la historia de los seres humanos”.

DAMAS Y CABALLEROS, CON USTEDES. . .

WOODY ALLEN

“Soy bastante normal para alguien que ha sido criado en Brooklyn”

Woody Allen- ANNIE HALL

El Bronx, Nueva York. 1 de diciembre de 1935. Nace Allan Stewart Konigsberg, hijo de Nettie Cherry y Martín Konigsberg, matrimonio de arraigada tradición judía descrito por el mismo Allan como “la unión matrimonial de la pólvora con los fósforos”¹. Con el problema evidente y constante del dinero, la familia Konigsberg se trasladó a Brooklyn, donde en un radio de cinco a seis calles habitadas por el resto de la familia de Nettie se desarrolló la mayor parte de la infancia de Allan.

Desde pequeño solitario, añorando la realidad opuesta que se desarrollaba paralelamente al otro lado del puente en Manhattan, absorbió de los barrios de Brooklyn la dureza de la cotidiana lucha de las familias vecinas por salir a flote. La inquietud y las peleas familiares que eran corrientes en muchos hogares vecinos dejaron en él una imagen difícil de borrar. Pero a una edad más temprana, Allan tendría un encuentro con otra realidad igual o mayormente impactante, iría a ver su primera película, *BLANCA NIEVES Y LOS SIETE ENANOS*. Pocos años se necesitaron para que Allen se

¹ Woody Allen en Eric Lax, op. Cit; Pág 33

convirtiera en un adicto a las películas y conociera los nombres de casi todas las estrellas de aquel entonces.

Según cuenta Eric Lax en la indispensable biografía que de este personaje realizara años atrás, Allan no podía concebir que los rostros de la pantalla, casi tan familiares para él como su propia imagen en el espejo, carecieran de importancia en la vida de otras personas; una situación típica de aquel entonces, recuerda Allan, eran comentarios como: “Oh, vimos a aquel tipo tan divertido, aquel que lleva bigote y puro y anda así como agachado”, y Allan pensaba para sus adentros: “No puedes hablar en serio. Ese tipo es Groucho Marx, ¿No lo sabe todo el mundo?”.

Cada película a la que asistía, se convertía en un acontecimiento extraordinario en su vida. Quizás la más importante de las revelaciones vividas en su infancia, fue cuando su madre lo llevó a ver a Bob Hope, uno de los comediantes más famosos de la época, en la película “Ruta de Marruecos”. Allan cuenta que desde aquel mismo momento supo lo que quería hacer con su vida; la agudeza de los diálogos y el fantástico estilo de improvisación verbal perteneciente a la emoción del momento y no a un diálogo memorizado, dejaron una huella duradera.

Aunque Allan vio la primera película de sus futuros ídolos, los Hermanos Marx, a los nueve años de edad, ya comenzaba a recibir la influencia de otros muchos humoristas por medios diferentes a las pantallas cinematográficas. W. C. Fields, Max Shulman y las obras escritas de George S. Kaufman, despertaron en él un serio interés por el humorismo agudo y sobre todo refinado.

Su afición al cine dejaba tiempo suficiente para dedicarse a otros pasatiempos: la magia y la música jazz. La práctica de ambos pasatiempos conducía inevitablemente al encuentro directo con el público, que para aquel entonces, no pasaba de la familia y unas cuantas amistades. Bien sea a través de la varita mágica o el recién adoptado clarinete, comienza a gestarse dentro de Allan el gusto por entretener.

A pesar de que los padres de Allan respetaban sus actividades, estos se preocupaban cada vez más por transmitirle su fe y su devoción hacia el judaísmo; querían que aprendiera hebreo y rezara las oraciones. Allan por su parte asistía obedientemente a la escuela hebrea e iba a la sinagoga, pero su concepto de la religión era ecuménico, para él representaba algo inútil que lo distraía de sus verdaderos intereses, el cine, la magia y el jazz. La religión no era motivo de orgullos ni vergüenzas para él, hoy en día,

empero, se ve acosado por constantes cuestionamientos sobre la existencia de un Dios misericordioso que contenga las respuestas y dé un ápice de esperanza a su existencia.²

La formación escolar de Allan estuvo signada entonces por un aura de escepticismo que lo alejaba de la excelencia estudiantil, y de un aderezo de rebeldía hacia las autoridades que coartaban la libertad creativa de su trabajo académico. Esta misma posición se mantendría durante su estadía en la universidad, cursando una carrera que no llegaría a concluir.

A los catorce años y por casualidad, Allan descubriría un oasis para los sábados en la tarde, el teatro Flatbush. Con un programa compuesto por películas, dibujos animados, números de vodevil, números musicales en vivo, comediantes e impresionistas, Allan asistió religiosamente cada sábado a cada una de las funciones en los cuatro años subsiguientes, convirtiéndose en fanático e imitador de los espectáculos presenciados.

Cautivado particularmente por el encanto del vodevil, Allan era atraído por una realidad menos imaginaria a la de las películas. El vodevil era algo vivo, estridente, palpable, algo que estaba justo frente a él. No hacía falta una gran fantasía para

² Eric Lax, *Woody Allen*. Pág 117

verse realizando trucos de magia o contando un chiste en aquel escenario.

Practicando todos los días entre un grupo de amistades que apreciaba mucho el humor, integrado mayormente por mujeres, que permitieron un acercamiento hacia la sensibilidad y visión del sexo opuesto a lo largo de su vida; comienza a escribir chistes y decidido a publicarlos en algún periódico, Allan Konigsberg dio el primer paso requerido por la mística del mundo del espectáculo: cambiarse de nombre. Así en la primavera de 1952, a los dieciséis años y estudiando tercer año de secundaria, nace Woody Allen.

“El mundo del espectáculo es <<perro come perro>>. Es aún peor que <<perro come perro>>. Es <<perro no contesta las llamadas del otro perro>>.”

Woody Allen- CRÍMENES Y PECADOS

Sus chistes comenzaron a ser publicados en la columna de Earl Wilson y cada vez se hicieron más frecuentes. Al terminar la secundaria, y mientras todos sus compañeros comenzaban a elegir carreras universitarias, Woody, que siempre se había mostrado renuente a las disciplinas académicas, reflexiona cada vez de

manera más seria en dedicarse a la escritura sin olvidar el humorismo.

En una noche de sus diecisiete años, impulsado por sus amigos y con el deseo de impresionar a las féminas, sube a un escenario superando la timidez hacia el público desconocido y tomando prestado el repertorio de chistes de un comediante amigo suyo, Woody Allen, haciendo alarde de su facilidad natural para el humor, tiene su primera presentación en vivo como comediante.

Por complacer a sus padres, más que por cualquier otra razón, Woody se inscribe en la Universidad de Nueva York en 1953, comienza a estudiar producción cinematográfica pero abandona la carrera al poco tiempo, su rebeldía ante la autoridad lo aleja definitivamente de las aulas de clase. Sin embargo su interés hacia las mujeres de perfil intelectual, lo obligan a aumentar su nivel de cultura, así que comienza a interesarse cada vez más por la literatura, convirtiéndolo al poco tiempo en un placer personal y que más adelante lo tentaría a convertirse en dramaturgo.

Con un futuro profesional difuso y la presión paternal a un lado, Woody comienza a sentirse desdichado, sin ningún motivo concreto que lo oriente hacia el positivismo. Esto lo motiva a visitar a un psiquiatra en busca de respuestas que lo “convirtieran

en una persona feliz y capaz de disfrutar la vida”³. Comienza un período de largos años en el que se somete al psicoanálisis y que por períodos intermitentes, aún hoy en día, con más de cinco psiquiatras a cuestas, sigue manteniendo.

A pesar de su fracaso como estudiante, tiene cada vez más éxito como escritor humorístico, sus chistes comienzan a aparecer en la radio y sus ingresos aumentan considerablemente. Woody en busca de trabajo en la televisión, consigue contactarse con un familiar lejano vinculado al mundo del espectáculo, Allan Burrows. He aquí un fragmento de la primera conversación entre estos dos personajes, extraída de la biografía de Eric Lax:

“Me gustaría mucho escribir para la televisión”, confesó Woody.

“No querrás escribir para la televisión toda tu vida, ¿verdad? ¿Ese es tu último objetivo?”

“Pues claro. ¿Por qué no?”

“Deberías pensar en el teatro. Si tienes talento y quieres escribir diálogos cómicos, debes pensar en el teatro”

“Bueno, quizás el cine – dijo Woody-. ¿Acaso no todos los tipos del teatro están deseando entrar al cine?”

“¡No! ¡Todo lo contrario! Un guionista de cine no es nadie, es una figura anónima cuyo trabajo acaba destrozado por otros.

³ Eric Lax. *Woody Allen*. Pág 216

Todos los guionistas de California darían lo que fuera por tener una obra en Broadway.”

Así que Woody Allen, el escritor de chistes, comenzó a leer obras dramáticas y a frecuentar el teatro. Desarrolló un gusto particular por los dramas de Tennessee Williams, August Strindberg, Arthur Miller, Eugene O`Neil, Henrik Ibsen, Antón Chejov y Beckett. Muchos de sus autores favoritos eran posteriores al realismo y se ubicaban más en los movimientos metafísicos y psicológicos de las primeras tres décadas del siglo XX.

Sin alejarse de sus otras aficiones, Woody había ensamblado su propia banda de Jazz, donde en 1954 conocería a Harlene Rosen, su futura novia y esposa. En 1956, Harlene vuela a Los Ángeles para casarse con Woody, que había conseguido un trabajo en la NBC como escritor de programas de televisión. Fue aquí donde aprendió en práctica, todo lo que debe y no debe hacer un escritor de chistes para televisión. Contratado por su gran talento humorístico, Woody supera el peldaño de escribir chistes para adentrarse en el de escribir *sketches*. Según Woody, este nuevo peldaño es en teoría “un preludio a la obra teatral, porque al

menos te entrenas en el oficio de escribir situaciones para actores”⁴.

Los primeros *sketches* de Woody reflejaban muchos aspectos de su vida personal, retratando con humor: familia, amigos e incluso dejando colar el gusto por sus pasiones. Poco a poco fue adentrándose en terrenos más surrealistas y con el tiempo se ganó el derecho de dirigir sus propios *sketches*. Según cuentan algunos de sus actores en el libro de Eric Lax, Woody les permitía que usaran la cabeza y demostraba un total dominio de la comedia.

Pero al tiempo de estar en Los Angeles, ciudad poco agradable para él; y codearse en el mundo del cine y la televisión más cerca de lo que había estado antes, Woody escribe a un amigo de Nueva York:

“...ahora más que nunca estoy de acuerdo con Allan Burrows en que el teatro, con su ausencia de censura, su inteligencia y su profundidad, es el único medio al que hay que aspirar...”⁵

Woody comenzó a dirigir teatro de verano en Tamiment durante tres temporadas, en este teatro se presentaban *sketches* de su propia invención que tuvieron bastante éxito y le permitieron experimentar el devenir de la improvisación teatral y el trabajo con

⁴ Woody Allen en Eric Lax. Op. Cit. Pág 354

el público en vivo. Sin embargo era solo un trabajo veraniego, al terminar las temporadas dedicó la totalidad de sus esfuerzos en buscar trabajo escribiendo para Sid Caesar, el comediante más popular de la televisión de aquel entonces.

Consiguió lo que deseaba en 1958, cuando el *Chevy Show*, homenaje a los diez años de televisión de Sid Caesar, escrito por Larry Gelbart y Woody Allen, salió al aire el dos de noviembre, obteniendo el premio Sylvana Award como mejor programa cómico del año.

Woody Allen se paseó un tiempo por varios programas de la televisión, cada vez encontrando menos encanto en su oficio. Según Woody, “Los buenos y exitosos humoristas, creaban una personalidad, tal como lo hizo Bob Hope, y luego contrataban gente que alimentara al monstruo que habían creado. Otros humoristas solo contaban los chistes que les habían escrito sin crear un personaje, los chistes sin personaje son humor de segunda”⁶. Si a estas molestias se le agregan los problemas con los patrocinantes y las inquietudes por escribir material para él mismo, Woody estaba bastante descontento con el medio en el que se encontraba. Por otro lado, el matrimonio con Harlene que había durado casi siete años terminó en divorcio en 1962. Más adelante comenzaría otra

⁵ Woody Allen en Eric Lax. Op, cit. Pág 166.

relación de pocos años con una amiga llamada Louis Lasser, figura clave que lo introduciría al mundo de la alta sociedad de Nueva York.

Woody comenzó a dedicar más tiempo a sus proyectos individuales que a su propio trabajo, así poco a poco nacieron sus primeras obras de teatro, *No te Bebas el Agua*, sátira a la vez de la intolerancia política en general y de la incomunicación en las familias; *La Burbuja que Flota*, donde cuenta con patetismo cómico las desventuras de una familia que tiene por hijo a un pequeño mago que jamás alcanzará el éxito en el mundo del espectáculo; y *Sueños de un Seductor (Play It Again Sam)*, la historia de un fracasado fanático de Humphrey Bogart que recibe la ayuda de este para conquistar a su amada. Al poco tiempo fue despedido por falta de interés en su trabajo.

Decidió probar su suerte como humorista para espectáculos en vivo, así que escribió un monólogo para interpretarlo él mismo y se fue a Las Vegas. Pero antes de enfrentarse con el público, tuvo que pasar por el mismo proceso de reinención que hizo famosos a muchos de sus más admirados humoristas, debía crear un personaje.

⁶ Woody Allen en Eric Lax. Op, cit. Pág 234

Woody Allen, el personaje, terminaría siendo una prolongación de su verdadero ser. Teniendo el rostro de un individuo torpe y desafortunado, incapaz de afrontar con éxito la vida cotidiana y que posteriormente evolucionó a ser un neurótico inadaptado. Fue el primer cómico en Las Vegas vestido de calle en lugar de esmoquin, su material humorístico era recitado con vanguardia en primera persona y versaba por completo sobre su personaje, con problemas bien identificables con los de cualquier norteamericano de edad adulta. Los visos de crueldad revertidos contra sí mismo, contra su físico enclenque e ineficaz y una propensión especial para los desastres resultaron ser una combinación exitosa.

Fue en este período como comediante, donde conoció a sus socios y agentes hasta la actualidad, Charles H. Joffe y Jack Rollins. Woody quería ser representado como escritor y no como intérprete, pero Rollins y Joffe, vislumbrando sus posibilidades interpretativas, lo impulsaron a que labrara un buen nombre como humorista de club, que madurara su técnica, lo apreciara el público y luego, desde ahí seguir adelante con sus otros proyectos.

Y así lo hizo. Una noche de 1965, el productor hollywoodense Charles K. Feldman, después de ver una de las presentaciones de Woody, quedó convencido de que este pelirrojo debía escribir para el cine. Cerrando un trato por más de treinta y cinco mil dólares, el pelirrojo de veintiocho años no solo escribiría el guión, también tendría un papel en la película. El resultado de esta unión fue *What's New Pussycat? (1965)*, protagonizada por Peter O'Toole y Peter Sellers, comedia que a pesar de convertirse en un gran éxito de taquilla, resultó ser una experiencia desagradable para el propio Woody.

Constantes modificaciones del guión por parte de terceros y los enfrentamientos entre Woody, que aspiraba a logros artísticos, y Feldman, que aspiraba a logros comerciales, hicieron de los seis meses de rodaje en Francia un infierno. Allen comentó acerca de su experiencia en este rodaje, que el único momento emocionante fue haber tenido la oportunidad de conocer a Samuel Beckett en París. Paradójicamente, *Pussycat*, el trabajo más despreciado por el mismo Woody, fue la película que le hizo adquirir credibilidad instantánea como guionista y actor, las ofertas de trabajo comenzaron a llover.

“Siempre intento hacer arte, por eso es que fallo tanto”

Woody Allen- ENTREVISTA REUTERS TV, 2000

Durante las giras realizadas como comediante de clubes, Woody Allen se había trazado un objetivo decisivo para su carrera, poder escribir y dirigir películas dramáticas. Cada vez más impresionado por las obras teatrales y adentrándose en los terrenos del existencialismo ruso, autores como Dostoyevski y Kafka, Albert Camus, se convirtieron en algunos de sus héroes filosóficos. Ya había conocido el cine de Bergman, Fellini y Kurosawa, y sus obras dramáticas influenciaron tanto en temáticas como en técnica los futuros trabajos de Woody.

Pero antes de poder conseguir la independencia que le permitiera desarrollar tales proyectos, debía ganarse la confianza de los ejecutivos de los estudios, demostrar que el humorista era capaz de realizar producciones cinematográficas que funcionaran. Además había consolidado un estilo cómico tan poderoso, original y rentable, que cualquier intento por realizar una obra dramática chocaba con la incomprensión de buena parte de su público.

Después del éxito de *What's New Pussicat* (1965), Woody realizó el montaje en Broadway de su obra teatral *No te Bebas el*

Agua. “La producción era caótica –comenta Woody-, la dirección era la peor del mundo. Nadie sabía que hacer, los actores se quedaban paralizados en escena. Era una obra sin dirección.”⁷ Woody se ocupó de la dirección por un breve tiempo y luego, la colaboración de otro director echó a andar el proyecto, sin embargo Woody reconoce que el fracaso de la pieza también se debió a serios vacíos en el texto.

La experiencia adquirida facilitó las cosas en su siguiente montaje teatral *Sueños de un Seductor (Play It Again Sam)*, estrenada con muchísimo éxito en el Broadhurst Theater de Nueva York en 1969 con el propio Woody como actor principal. La obra estuvo dieciocho meses en cartelera y estaba escrita únicamente con la pretensión de hacer reír al público. El mismo Woody reconoce que los chistes cortos y rápidos, uno detrás de otro, fueron los responsables del éxito, muy a pesar de las carencias de la obra en la línea argumental.⁸ Fue en las audiciones de esta obra donde conoció y terminó compartiendo escena con Diane Keaton, actriz con la que también compartiría un romance y varios éxitos profesionales en el futuro.

A pesar de que, según Woody, *No te Bebas el Agua* fue una obra mediocre, fue llevada al cine en 1969 por el director Howard

⁷ Woody Allen en Stig Björkman. Pág 145.

Morris, anotando un tanto más en el terreno cinematográfico de Allen, que ya había trabajado en *What's Up, Tiger Lily?* (1966), una película de espías japonesa en la que se adaptaron los diálogos de la traducción para hacerla parecer una comedia y en donde Woody cumplió con los roles de productor asociado, director de doblaje, guionista para la nueva versión y actor de doblaje; y en *Casino Royal* (1967), otra colaboración fallida con Charles K. Feldman, en la que Woody, trabajando solo como actor en un papel pequeño, interpretó al malvado sobrino de James Bond compartiendo elenco con actores como Orson Welles y Peter Sellers. La película fue aplastada por la crítica y fue la última colaboración con Feldman.

Quizás prematuramente y con cierto temor del estudio ante la inexperiencia de Woody Allen en realización cinematográfica, llega a sus manos la oportunidad de dirigir un guión que él mismo había escrito con su amigo Mickey Rose, "*Toma el Dinero y Corre*". Con un presupuesto inicial de dos millones de dólares que Woody logró reducir a 1.750.000, la película contó con el financiamiento de Palomar Pictures. Contada a modo de documental, la historia que giraba en torno a la figura de un ladronzuelo de tercera llamado Virgil Starkwell, tenía una línea narrativa compuesta casi en su totalidad por chistes.

⁸ Woody Allen en Stig Björkman. Op, cit. Pág 218

La primera copia de la película no pasaba de ser un experimento amateur, insalvable incluso para el mismo Allen. De no haber sido por la colaboración de Ralph Rosenblum en la sala de edición, es probable que la película no hubiera podido ser estrenada.⁹ Fue él quien abrió los ojos de Woody a las posibilidades del montaje cinematográfico y la musicalización.

El resultado satisfactorio obtenido por *Toma el Dinero y Corre*, estrenada en 1969, dio el empujón necesario para que Charles H. Joffe y United Artist sellaran un trato por el que Woody Allen tendría dos millones de dólares de presupuesto, control total una vez que el estudio aprobara los argumentos y un contrato para realizar tres películas. Más adelante, el éxito obtenido por los films de Allen se tradujo en nuevos arreglos con United.

Bajo estas condiciones, Woody comenzó a realizar una serie de películas que fueron depurando cada vez más las deficiencias de realización y consolidaron su figura como comediante. La primera de ellas fue *Bananas*(1971), donde chiste tras chiste contaba la historia de un joven que para impresionar a una chica, viaja a la República de San Marcos y se une a los revolucionarios para derrocar la dictadura; le siguió *Todo lo que Usted siempre Quiso Saber Acerca del Sexo, Pero Nunca se Atrevió a Preguntar* (1972),

⁹ Douglas Brode. Las Películas de Woody Allen. Pág 74

una serie de historias cortas donde no solo se mostraban diferentes argumentos inspirados en el libro homónimo del doctor David Reuben, sino que podía verse el manejo de diversos estilos cinematográficos en cada uno de los episodios, esto evidenciaba la madurez cinematográfica que Allen había estado desarrollando desde *Toma el Dinero y Corre*; También en 1972, pero por la Paramount Pictures, se estrenó la versión cinematográfica de *Sueños de un Seductor*, dirigida por Herbert Ross y protagonizada por el mismo Woody Allen y la misma Diane Keaton; Es en este período que publica sus libros de piezas cortas y escritos humorísticos *Getting Even*, *Perfiles* y *Sin plumas*, compilado que contenía sus dos obras teatrales de un solo acto *Muerte y Dios*. En 1973 se estrenó *El Dormilón (Sleeper)* y en 1975 *La Última Noche de Boris Grushenko (Love & Death)*, a partir de estas dos obras el argumento comenzará a tener más importancia que los chistes, ambas comedias vislumbraban las inquietudes de Woody por tratar más seriamente temas ya recurrentes dentro de su trabajo, las relaciones de pareja, la muerte y sus posturas políticas y teológicas; estas dos películas también contaron con Woody Allen y Diane Keaton como pareja central.

Woody participa como actor en un proyecto ajeno a su autoría llamado *El Frente*(1976). Dirigido por Martín Ritt, el argumento reconstruye el período de la “caza de brujas” en

Hollywood y gira en torno a Howard Prince -Woody Allen-, un inepto y cobarde cajero de restaurant, que se hace pasar por un guionista amigo suyo colocado en las listas negras del senador McCarthy por sus ideas comunistas y liberales. La mayor fuerza de la película, reside en que fue hecha por personas que realmente habían estado en las listas negras. Woody Allen comentó estar de acuerdo con las ideas políticas expresadas en el guión, su participación en el film, obliga a su público a verlo en un film de contenido más realista y serio, con sentimientos cotidianos, situaciones dramáticas y algunos chistes, *El Frente* quizás preparó el terreno para la aceptación de su siguiente película *Annie Hall*.

“No me importaba que al público le gustara o no. Sólo quería hacer lo que quería hacer en ese momento, marcar un cambio de orientación.”¹⁰ *Annie Hall* estuvo lista en 1977, después de cortar, reeditar y reescribir muchas de las escenas, la película que en principio duraba cuatro horas y contaba la historia de un asesinato en Nueva York, terminó siendo una historia de amor, casi autobiográfica, de 93 minutos de duración.

Con *Annie Hall* se hace evidente la evolución de Woody Allen del humorista capaz de transformar una serie de chistes en una película, al personaje que narra su historia sirviéndose de una

¹⁰ Woody Allen en Stig Björkman. Op, cit. Pág. 70

gran variedad de técnicas cinematográficas (flashbacks, dibujos animados, subtítulos), el mismo Woody considera esta película como uno de sus mejores logros técnicos. El film podría describirse como la historia de un neoyorquino cuarentón que hace un recuento de su vida y sus relaciones de pareja, utilizando un montón de licencias surrealistas que a su vez revelan su verdadera personalidad. Para muchos críticos, ninguna obra previa o posterior de Allen, resulta tan autobiográfica, ni delinea tan bien los miedos, inquietudes y manías del personaje Woody Allen, llamado Alvy Singer; para otros la película retrataba con humor e ingenio, varias de las realidades sociales de finales de los años setenta, adentrándose con enfoque fresco sobre los traumas y debilidades de las relaciones humanas.¹¹

Acompañada de un inesperado éxito de crítica y de taquilla, la película obtuvo cuatro Oscars de cinco nominaciones en las categorías más importantes: mejor película, mejor director (Woody Allen), mejor guión original (Woody Allen y Marshall Brickman), mejor actriz (Diane Keaton) y la nominación a mejor actor de Woody. Sin molestarse en viajar a la entrega de los premios en Los Ángeles, pasó la noche, como sigue acostumbrando cada lunes, tocando su clarinete en el *Michael's Pub* de Nueva York. Allen declaró en una ocasión que este tipo de reconocimiento no tienen

¹¹ Douglas Broude. Las Películas de Woody Allen. Pág 164

ningún tipo de valor para él, ni representan un incentivo para la dirección de sus próximos trabajos. De hecho ha demostrado en varias ocasiones la dificultad que tiene para aceptar cumplidos, “ Si hago una película comercial y además gano un Oscar, me empiezo a preguntar dónde diablos fallé.”¹²

Contradictoriamente, fueron este tipo de reconocimientos los que otorgaron a Woody la oportunidad de terminar de adentrarse en los terrenos dramáticos con los que ya había coqueteado. Su próxima película, *Interiores* (1978), supuso un gran cambio en lo que hasta ahora había sido su trayectoria profesional, el comediante comenzó a hacer drama. Contando por primera vez con actores de gran peso, como Geraldine Page y Richard Jordan, el film hace un estudio psicológico de las frustraciones e infelicidades de una familia llena de resentimientos internos. Con un estilo visual heredado de las películas de Ingmar Bergman, la crítica alabó el nuevo trabajo de Allen, por su parte el público fiel a las comedias que lo habían hecho famoso, se sintió traicionado por este drama psicológico donde se enfrentan a la vez la muerte y la vida. “ Me gustaría gozar del don del drama, algo que no tengo. Yo no nací con ese don, por eso hago mis comedias, es algo que me sale de forma natural. De vez en cuando experimento con algo dramático y la paso tan mal que me vuelvo a refugiar en la comedia

¹² Woody Allen en Jorge Fonte. Op, cit. Pág 18

hasta que, más tarde, lo intento de nuevo, porque amo los grandes dramas.”¹³

Woody Allen siguió haciendo lo que le vino en gana, ahora llegaba la hora de rendir un deseado homenaje a la ciudad que tantas pasiones había y seguía desatando en su vida, *Manhattan* (1979). Filmada en blanco y negro, utilizando la música de Gershwin y nuevamente compartiendo la pantalla con Diane Keaton, Woody se mete en los pantalones de Ike Davis, escritor que mantiene una relación con una joven de veinticinco años menor que él (Mariel Hemingway), para hacer una mirada crítica a la cultura norteamericana en Nueva York. “Creo que con *Manhattan* he conseguido integrar mejor todos los elementos. Es una especie de mezcla entre lo que quería hacer en *Annie Hall* e *Interiores*.”¹⁴

Su siguiente homenaje sería para la película *8½* (1963) de Federico Fellini, se llamó *Recuerdos* (*Stardust Memories*) y se estrenó en 1981. Cansado de hacer películas cómicas, el director Sandy Bates (Woody Allen) quiere hacer films dramáticos y durante todo el proceso será acosado por ejecutivos de estudios, parientes, amantes y fans. Aunque muchos críticos tildaron el film como un

¹³ Woody Allen en Eric Lax. Op, cit. Pág 311.

¹⁴ Woody Allen en una entrevista con John Fordman, en Douglas Brode. Op, cit. Pág 175.

fracaso narcisista, este cuenta con secuencias, diálogos e imágenes que juegan constantemente entre la realidad y la fantasía, desnudando aún más la personalidad y preocupaciones de Allen. Esta fue su última película con United Artist.

Trabajando ahora con Orion Pictures, Woody seguiría conservando la libertad creativa en todos los aspectos de producción tal y como lo había venido haciendo desde *Toma el Dinero y Corre*. Lo que había logrado era consolidar una posición envidiada por muchos otros directores de Hollywood, donde podría escribir y dirigir libremente por lo menos una película al año, teniendo incluso decisión sobre las campañas publicitarias de sus films.

Allen realizó para Orión Pictures once películas. *Comedia Sexual de una Noche de Verano (1982)*, sátira rupestre del film *Sonrisa de una Noche de Verano (1955)* de Bergman, donde trabajó por primera vez con su futura pareja de la vida real Mia Farrow. *Zelig (1983)*, recreación humorística al estilo documental de los años treinta, con impecable acabado técnico que cuenta la historia del caso psicológico del camaleón humano Leonard Zelig interpretado por Allen. *Broadway Danny Rose (1984)*, historia sobre la lealtad, que gira en torno a un patético pero bien intencionado agente de artistas que debe hacer hasta lo imposible

por sacar adelante la carrera de un ególatra e indisciplinado cantante italiano. *La Rosa Púrpura del Cairo* (1985), uno de los trabajos favoritos de Woody, donde Mia Farrow interpreta a Cecilia, una mujer que evadiendo su deprimente realidad a través de las películas, se enamora del personaje central de una de ellas que sale de la pantalla hacia el mundo real. *Hannah y sus Hermanas* (1986), aplaudido film organizado en episodios, que examina las neurosis e intereses de una serie de personajes con vínculos familiares, que se debaten por organizar su vida de acuerdo a lo que han leído, aprendido y creído, pero que olvidan en un tumulto de emociones más fuertes que sus razonamientos.

Días de Radio (1986), es un compilado de vivencias e historias de un niño judío de siete años, vividas a través de las canciones que escuchaba por la radio, durante los años de la segunda guerra mundial. *Septiembre* (1987), considerado por varios críticos como un intento por realizar una obra teatral filmada, la historia transcurre totalmente en los interiores de una casa de campo donde seis personajes ventilan sus angustias y necesidades por ser amados. *Otra Mujer* (1988), aventurándose de nuevo en territorios dramáticos, esta historia con visos de Bergman, versa sobre una mujer que ha vivido toda su vida bajo la máscara de la racionalidad, hasta que una serie de incidentes que desmienten todas sus creencias la obligan a dar a su vida un

nuevo giro. *Crímenes y Pecados (1989)*, tragedia moderna suavizada con comedia que fue bien recibida por la crítica; en ella se cuentan dos historias paralelas que se unen al final, dejando todo un cuestionamiento sobre las influencias que ejercen la formación teológica y moral sobre nuestros actos. *Historias de Nueva York: Edipo Reprimido (1989)*, reencuentro de Woody con la comedia pura desde Broadway Danny Rose, donde interpreta a Sheldon, un hombre torturado por el peso que ejerce su madre posesiva sobre su vida, pero un día por arte de magia su tormento privado se convierte en público cuando su madre aparecen el cielo de Manhattan. *Alice (1990)*, donde Allen convierte las hierbas mágicas de un acupunturista chino en recurso para conseguir que el personaje de Mia Farrow, Alice Tait, descubra el verdadero sentido de su vida y consiga su paz espiritual. *Sombra y Niebla (1991)*, adaptación de su obra teatral de un solo acto *Muerte*, publicada por primera vez en su libro *Sin plumas*; Woody se vale del humor, la magia, el blanco y negro y los recursos del expresionismo alemán, para junto a un reparto de estrellas, contar las odiseas vividas en una noche por Kleiman y una serie de personajes asechados por un asesino.

En 1991 comenzó a rodarse *Maridos y Esposas*, debido a la reciente quiebra de Orion, Woody se ve obligado a asociarse con la Tri Star Pictures. Fue en este año que comenzó a desatarse uno de

los escándalos más comentados y publicitados de los años noventa, la ruptura de la relación Allen-Farrow. Después de diez años de unión sentimental y profesional, la separación de ambos conmocionó a la opinión pública con la acusación de que Woody mantenía relaciones con Soon-Yi, hija adoptiva de Mia Farrow, y de que abusó sexualmente de su hija de siete años. Estas acusaciones dieron pie a un largo proceso legal que los medios de comunicación convirtieron en un circo.

La primera de las acusaciones fue aceptada por Allen, mas no así la segunda. Al mismo tiempo que se llevaba a cabo la disputa, el estudio decide aprovechar el empuje comercial de la misma para estrenar *Maridos y Esposas (1992)*, estrategia que funcionó a la perfección, tomando en cuenta que su recaudación en el primer fin de semana fue superior a la de las dos películas anteriores de Allen juntas. Aunque el guión y la realización de la misma fueron hechas antes del conflicto e incluso Woody y Mia estaban en el elenco principal, resulta casi imposible no relacionar, la trama de la película con los hechos de la vida real.

Al igual que *Toma el Dinero y Corre* y *Zelig*, la película era un falso documental de televisión, que contaba la historia de dos matrimonios amigos que siguen caminos inversos en sus respectivas crisis conyugales. El personaje que interpreta Woody,

es el de un profesor de literatura que se enamora de su precoz alumna de diecisiete años, esto conlleva a la separación de su esposa interpretada por Mia Farrow. Filmada con la técnica de cámara en mano, la película consiguió grandes logros técnicos y argumentales que se ganaron los elogios de un sector de la crítica, que miraba más allá del panorama legal vivido en aquel momento, que concluyó en 1994 con la prohibición a Woody de acercarse a sus hijos y más adelante el matrimonio entre él y Soon-Yi.

En 1993 se estrena *Misterioso Asesinato en Manhattan*, donde Woody retoma la idea original que había sido *Annie Hall*, sobre un asesinato en la ciudad de Nueva York. Con Diane Keaton en el rol que debía ocupar Mía Farrow de no haber sido por los inconvenientes legales, la película va más allá de ser solo una comedia detectivesca protagonizada por individuos comunes, también toca el tópico de las relaciones de pareja en necesidad de una pizca de peligro que devuelva la emoción a sus menguadas vidas.

En 1994 Woody Allen estrena su primera película con la casa productora de su hermana, Sweetland Films, contando también con la nueva distribuidora Miramax Films, de esta sociedad terminarían realizándose seis nuevas producciones. *Balas Sobre Broadway*, una aclamada comedia situada en la época dorada del

teatro norteamericano de los años veinte, en la que el alter ego de Woody Allen interpretado por John Cusack, se inmiscuye con la mafia para poder montar una obra de su propia autoría en Broadway, el problema es que para ello debe colocar en el papel principal a la destalentada novia del mafioso más peligroso de Nueva York, escoltada siempre por su guardaespaldas, que resulta ser un verdadero genio dramático que cuestiona y modifica la obra original. La película plantea con un desfile de personajes arquetípicos, algunos problemas y dilemas éticos que pueden surgir entre el autor y su obra. *Poderosa Afrodita (1995)*, película donde Woody se muestra totalmente contrario a la imagen resultante que de él se habían formado los medios durante la disputa legal con Mia; en ella interpreta a Lenny Weinrib, cariñoso padre adoptivo de Max, un brillante niño que más allá de llenar el vacío en el matrimonio de Lenny, despierta su curiosidad por descubrir a la verdadera madre del niño, que termina siendo una ingenua prostituta; toda la historia es contada por un coro griego que interviene constantemente y compara la historia de Lenny con las tragedias de la antigua Grecia. *Todos Dicen Te Amo (1996)*, esta es la película que muchos fanáticos de Woody Allen esperaban que hiciera, bien sabidas son sus pasiones musicales por el jazz reflejadas en las bandas sonoras de casi todas sus películas, Woody aparece ahora con un musical sobre las aventuras y desventuras amorosas de una familia de Nueva York,

donde las emociones de los personajes nada más pueden expresarse cantando. *Deconstructing Harry* (1997), en principio iba a ser llamada “El Hombre más Malo del Mundo”, cuenta la historia de Harry, un escritor de muy bajos principios que utiliza y distorsiona las vidas íntimas de sus familiares y amigos para escribir sus historias; la película está contada con un estilo narrativo que, al igual que en *Annie Hall*, hace gala de una amplia gama de recursos. *Celebrity* (1998), un fresco crítico y deformante sobre el mundo del espectáculo creada sobre la premisa de que uno puede conocer mucho de las sociedades por el tipo de celebridades que estas eligen. *Sweet & Lowdown* (1999), un docudrama llevado por historiadores del jazz, donde el mismo Woody se incluye, para contar la historia jamás narrada de quien fuera uno de los mejores guitarristas de los años treinta, pero que se vería opacado y torturado por la genialidad de la guitarra de Django Reinhardt.

En el año 2000, Woody llega a un nuevo convenio, esta vez con Dreamworks Pictures, la compañía productora de David Geffen, Jeffrey Katzenberg y Steven Spielberg. Estrena con esta casa productora en mayo de ese mismo año la película *Small Time Crooks*, una comedia donde Woody forma parte de una banda de ladrones inexpertos que tratan de robar un banco ubicado justo al lado de la fábrica de galletas de su esposa.

“Prefiero hacer una película que yo ame y la gente odie, a una que yo odie y la gente ame, lo ideal sería lograr una que todos amáramos, pero eso es difícil de lograr”

Woody Allen- ENTREVISTA REUTERS TV 2000

En el libro de Eric Lax, Woody Allen explica la elección del cine como su medio de expresión más habitual. Según él, la televisión y la radio son medios de usar y tirar, de poca efectividad, que además carecen de capacidad de perdurar en el tiempo; el teatro por otra parte es divertido, menos momentáneo, pero con poco alcance. Según Allen, la televisión reduce la capacidad de atraer público al cine, el hecho de aparecer demasiado en la pantalla chica, vuelve a los actores demasiado familiares; “con el cine puedo acumular una obra de peso, sustancia y perdurabilidad; puedo realizar una película anual y el público es quien toma la decisión de ir a verme. En la tele, entras a los hogares gratuitamente, y pueden cambiar de canal cuando quieran.”¹⁵

Lo que Woody Allen ha logrado a lo largo de más de treinta años de carrera artística, es consolidarse en la industria del cine

¹⁵ Woody Allen en Eric Lax. Op, cit. Pág 358

como uno de las mentes creativas más importantes del siglo XX. A pesar de trabajar de manera despreocupada ante las tendencias que rigen la mayor parte de la industria Hollywoodense, es la misma industria la que le ha otorgado un record difícil de igualar: Ha sido nominado al Oscar en seis ocasiones como mejor director por *Annie Hall*, *Interiores*, *Broadway Danny Rose*, *Hannah y sus Hermanas*, *Crímenes y Pecados* y *Balas Sobre Broadway* ganando únicamente por la primera de ellas; fue nominado como mejor actor en una ocasión por *Annie Hall*; cuenta con trece nominaciones al mejor guión original por *Annie Hall*, *Interiores*, *Manhattan*, *Broadway Danny Rose*, *La Rosa Púrpura del Cairo*, *Hannah y sus Hermanas*, *Días de Radio*, *Crímenes y Pecados*, *Alice*, *Maridos y Esposas*, *Balas Sobre Broadway*, *Poderosa Afrodita* y *Deconstructing Harry*, consiguiendo estatuillas para *Hanna y sus Hermanas* y *Annie Hall*. Solo Billy Wilder ha sido más premiado en esta categoría, alcanzando trece nominaciones y ganando tres estatuillas. Dos de sus films han sido nominados como mejor película, *Annie Hall*, que fue ganadora, y *Hannah y sus Hermanas*. Los reconocimientos de sus películas no solo recaen en la figura de Allen, muchos de sus actores han sido premiados por sus interpretaciones en las películas de Woody. En 1987, fue elegido en reemplazo de Orson Welles, como uno de los diez miembros honorarios de la Academia e Instituto Norteamericano de las Artes

y las Letras, compartiendo el cuadro de honor con personalidades como Martha Graham y Frank Capra.

Pero ninguno de estos reconocimientos tienen valor para él, el desprecio al premio Oscar se hace manifiesto en la ausencia a las ceremonias de entrega, que Allen prefiere remplazar por sus noches de Jazz cada lunes, tocando el clarinete con su grupo *The New Orleans Jazz Band*, que hasta 1997 se habían realizado en el Michael's Pub de Nueva York y continuaron después de su cierre en el café del Hotel Carlyle.

Este tipo de actitudes, son interpretadas como contradictorias por estudiosos de Allen como Douglas Brode, según él, Woody se esconde del público después de haber luchado por alcanzar un status de celebridad; se burla de los elogios de tipo intelectual que los críticos daban a sus primeras comedias, pero se niega a aceptar elogios de sus más recientes producciones serias; y por si fuera poco, niega que los personajes de obras como *Annie Hall*, *Recuerdos* y *Manhattan*, sean proyecciones autobiográficas de su ser, argumento que se contradice con ver solo una pequeña muestra de sus películas.

Woody Allen es sin lugar a dudas el más autobiográfico de una generación de directores norteamericanos que surgieron

durante los años setenta. Francis Ford Coppola, Martín Scorsesse y Steven Spielberg, al igual que Allen, han marcado pautas novedosas en la creación de sus propios estilos cinematográficos. La diferencia reside en que ninguno de ellos ha utilizado de la manera que utiliza Allen, únicamente material de su propia autoría y mucho menos con tal contenido autobiográfico con el que filmar, escribir y hasta protagonizar sus películas. Según Woody, todas sus películas tienen contenidos autobiográficos provenientes de experiencias personales que él mismo amplía y modifica.¹⁶

Pero no es solo el sentido autobiográfico y vivencial lo que delimita el estilo de su cine, su obra refleja muy bien sus gustos, miedos, filosofías y pasiones. De sus pasiones, quizás la que ha tenido un mayor peso en su vida y sobre su obra sea la música Jazz, la misma con la que ha crecido desde su infancia, el Jazz de New Orleans de los años treinta que él mismo terminó interpretando con su clarinete en la banda sonora de *El Dormilón (Sleeper)*. Con la frecuente colaboración de Dick Hyman, compositor, arreglista e investigador del jazz, Woody musicaliza casi todas sus películas con recopilaciones de música estrechamente relacionada con sus gustos personales. Se confiesa un amante de la música jazz de la primera mitad de este siglo y de la música clásica en general, y hace que ese amor sea propio de

¹⁶ Woody Allen en Eric Lax. Op, cit. Pág 347

casi todos sus personajes. Por si fuera poco, tres de sus películas, *Días de Radio*, *Todos Dicen Te Amo* y *Sweet & Lowdown*, están construidas sobre las pasiones que la música desata en sus personajes. Las pasiones de Woody Allen por el jazz, fueron el tema central del film documental *Wild Man Blues* (1998) de Barbara Kopple.

La Segunda de sus pasiones es la ciudad de Nueva York, prácticamente el único escenario posible para que tanto los personajes, como el individuo puedan subsistir. “Tal vez Woody Allen sea recordado como uno de los retratistas más amorosos de la gran manzana, exige a sus directores de fotografía que tomen con mimo los rascacielos, puentes, las otoñales hojas de los árboles, las avenidas, la noche de esta ciudad mágica, viva y monstruosa”¹⁷. La imagen que de la ciudad reconstruye Allen en sus películas, es la misma que de ella tenía en su infancia, prácticamente un paraíso comparado con los barrios de Brooklyn. El ideal que representaba esta ciudad, su ritmo de vida, los cielos encapotados, todo quedó plasmado en la visión de Allen, es por eso que lo que hace en sus películas es una reconstrucción de la ciudad fundamentada en su propia percepción, muy parecida a la que solía ver en las películas de su juventud. “Viendo Manhattan,

¹⁷Carlos Boyero citado por Jorge Fonte en su crítica sobre *Misterioso Asesinato en Manhattan*. Pág 98

te olvidas de que hoy en día la ciudad sea un cagadero de perros.”¹⁸

La tercera de sus pasiones es el cine. Es imposible no encontrar en su trabajo alguna referencia en cuanto a técnicas, personajes o héroes personales de Allen. Desde la aparición del fantasma de Humprey Bogart en *Sueños de un Seductor (Play It Again Sam)*, hasta el homenaje de *8½, Recuerdos (Stardust Memories)*; Woody Allen vive, respira y en ocasiones, se droga de cine para evadir la realidad. Sus referencias cinematográficas son tantas, que se hace difícil diferenciar cuando copia y cuando homenajea; dos de sus principales héroes a los que constantemente hace mención son, Ingmar Bergman, cineasta sueco que representa el ideal de perfección dramática y psicológica, que Allen desea poder llegar a realizar en su cine; y Groucho Marx, comediante de los años treinta que más de una vez ha salvado la vida de los personajes de Allen, al formar parte de las diez razones por las que vale la pena vivir.

Los personajes de las películas de Woody Allen, normalmente pertenecen al mismo círculo social que su autor, todos burgueses, afectados de una u otra forma por el judaísmo y por supuesto, compartiendo los mismos gustos artísticos que Woody. En lo

¹⁸Woody Allen en Jorge Fonte. Pág 97

concerniente a literatura, sus personajes disfrutaban tanto como su autor de los clásicos rusos de Dostoievsky, Balzac y Chejov, quien fuera parodiado en *La Última Noche de Boris Grushenko (Love & Death)*. Muchas de sus películas hacen referencia al mundo y autores del teatro, sus personajes disfrutaban de este arte y muchas veces forman parte del medio.

De niño Woody Allen desarrolló un gusto especial por la magia, esta inquietud no quedaría fuera de su cine. En varias de sus películas, ya sea a través de personajes dedicados a la prestidigitación, o a través de personajes o acontecimientos sobrenaturales, la misma magia que lo acompañó de niño se hace presente. Muchas veces, el recurso mágico termina siendo el elemento desencadenante de la trama, por ejemplo: *En Comedia Sexual de Una Noche de Verano*, los personajes discuten por aceptar o no, la existencia de espíritus que van más allá de la comprensión científica; en *Zelig*, un hombre es capaz de tomar el aspecto de cualquier individuo que desee; y entre los más importantes casos se encuentra el de Cecilia, que en *La Rosa Púrpura del Cairo*, se enamora del personaje que sale de la pantalla de cine. En unas películas más que en otras, el uso de la magia como recurso narrativo, sirve de llave para adentrarse en los aspectos psicológicos y metafísicos de los personajes y que en

definitiva, son una de las principales preocupaciones reflejadas en las películas de Allen.

Quizás es porque el estilo cinematográfico de Woody Allen deriva tanto de su persona y de su mundo interno, que su autocrítica y perfeccionismo muchas veces no rinde verdadero mérito a su trabajo. Pocas veces conforme con el resultado final de sus películas, Woody se deshace en la sala de montaje de todo aquello que no lo complace, eliminando incluso escenas completas que vuelve a filmar enteramente. El caso más crítico fue el de *Septiembre*, obra que fue filmada, editada, desechada y vuelta a hacer en su totalidad. Un caso semejante ocurrió con *Manhattan*, donde Woody ofreció pagar al estudio por no estrenar la cinta y destruirla, ya que aborrecía el producto final; sin embargo, el estudio se resistió y la obra se convirtió en uno de los éxitos más importantes de su carrera. Woody comentó en la biografía de Eric Lax, que su parte favorita durante la realización de una película, es la realización del guión; el resto del proceso lo entristece porque lo aleja cada vez más de la idea original que fue perfecta en el momento de su concepción, pero termina desvirtuándose en el proceso de filmación.

El Hecho de que los estudios sean tan consecuentes ante las frecuentes peticiones de Allen a repetir ciertas escenas, se debe en

gran parte al bajo presupuesto de sus películas, que no supera los veinte millones de dólares. Cifra considerablemente menor al de otras producciones de Hollywood que posean un elenco medianamente integrado por superestrellas, un privilegio exclusivo del cine de Allen, ya que los actores dispuestos a trabajar con Woody, pensando únicamente en el prestigio que merece trabajar con él, acceden a reducir su salario para adaptarse al presupuesto de la producción.

Haciendo caso omiso de críticas y comentarios, Woody Allen ha hecho a lo largo de su carrera en el cine lo que le ha venido en gana. Tal vez lo único que dejaron sus tan odiados días de escuela, fue el empujo definitivo a no doblegarse ante la autoridad, a no renunciar nunca a realizar el trabajo que él ha deseado, el que él ama.

Sin dejarse influir por modas y tendencias, Woody se ha distanciado del entendimiento de muchos públicos que no acceden a tópicos como el judaísmo, el jazz, la filosofía de Albert Camus, el cine de Bergman, el teatro, la literatura, en fin... a la realidad que Woody Allen ha creado en sus películas.

LA MÁSCARA DEL NEURÓTICO

“Yo Nunca pertenecería a un club que aceptara a alguien como yo como miembro”

Groucho Marx

Charles Chaplin tenía su disfraz de vagabundo, Groucho Marx un puro y un bigote pintado. Con este planteamiento original de Eric Lax, se evidencia como estas eran prendas específicas para la representación de sus personajes, fuera de las cámaras y los escenarios, los personajes quedaban colgados en los percheros y cobraban vida los actores detrás de la máscara, quedaba evidenciada la diferencia entre uno y otro.

Distinta de las caracterizaciones de otros comediantes, tanto dentro como fuera del escenario Woody Allen, no se separaría nunca del individuo que lo interpreta. Los lentes de montura negra, la chaqueta de pana, ese aspecto tan obstinadamente informal, hacen pensar que el personaje creado resulta ser una extensión caricaturizada de la personalidad de Allan Konigsberg, aquel judío neurótico crecido en Brooklin y que en los años sesenta legalizó para sí el nombre de Woody Allen.

Lo que Woody consiguió fue crear un arquetipo, un personaje tan universal como aquellos que solían representarse en la *Commedia dell'Arte*, al igual que Chaplin, fundamentado sobre la imagen de antihéroe torpe y aturdido, pero esta vez traduciendo las neurosis y preocupaciones del hombre moderno, en la caricaturización de actitudes propias de sí mismo. Esto ha llevado a constantes cuestionamientos sobre el sentido autobiográfico de su obra, ¿Hasta qué punto lo que se ve es real?

Annie Hall es considerado como el trabajo que ha acercado más al personaje con su vida real. En *Annie Hall*, se abren nuevas dimensiones para el personaje Allen, a partir del "exhibicionismo psicológico" que construye sobre un terreno que ya había preparado en los escenarios y en sus primeras películas. El público que se había familiarizado con Woody, el personaje que se dibujaba con la exageración de la vida real, neurótico y romántico, amante de Nueva York, liberal, judío, intelectual, tendría acceso un paso más allá en la vida del personaje, su lado serio, filosófico, incluso al lado anecdótico de su vida real; Woody Allen interpretaría a Alvy Singer, comediante de clubes nocturnos al igual que él mismo en sus inicios.

El crítico de cine Roger Ebert atribuye el éxito emocional de varias de sus películas posteriores, a lo bien establecido del

personaje de Allen en la percepción del público. Porque es ese público que lo ha visto crecer en la comedia, que lo ha visto madurar en sus contenidos, un público que cree conocerlo (ó por lo menos a su personaje), y añade connotaciones extras a las que ofrecen los personajes que suele interpretar.

Bien diría Pirandello al oído de Woody, que el individuo no puede vivir sin ponerse una máscara. Diría que él considera a esta ficción más verdadera que la realidad porque el personaje, esa alma que se pone el actor al ponerse la máscara, es honesto, vivo y perdurable. Woody Allen, el personaje, estaría en toda la capacidad de estrechar las manos del Padre de *Seis Personajes en Busca de un Autor*, en la galería de los personajes existentes, y es que así es el personaje de Woody Allen, independiente de su creador, presente en sus películas aún cuando él no actúa y fácil de encontrar tratando de ser interpretado bajo el rostro de algún actor. De los más recientes: Kenneth Branagh (*Celebrity*), John Cusack (*Balas Sobre Broadway*) y la hormiga computarizada Z, a la que el mismo Allen imprimió voz y personalidad en *Antz* (*Hormiguitaz*).

El personaje se parece tanto a la personalidad de Woody, como cualquier otra figura que haya creado en su trabajo. Una buena descripción del sentir de su personaje y quizás de su

persona, se encuentra en la primera escena de *Recuerdos*, donde Woody se encuentra atrapado en el vagón de un tren lleno de perdedores y trata de salir inútilmente para montarse en el vagón de los ganadores. Esta escena refleja el descontento que siente hacia su propia personalidad, Woody quiere ser otra persona y ese mismo deseo lo manifiestan sus personajes, cada uno oculto detrás de su máscara, en eterno conflicto entre lo que quieren ser y lo que los demás les permiten ser. Es en el desarrollo de este conflicto nada ajeno al hombre de cualquier período histórico, que Woody Allen persigue parte de su catarsis.

En *Bananas*, Woody quiere impresionar a una chica desechando su personalidad cobarde y convirtiéndose en un revolucionario por la independencia de un país latinoamericano. En *Sueños de un Seductor (Play It Again Sam)*, su personaje quiere ser Humphrey Bogart, cada vez que llega a una crisis en su vida real, oculta su verdadero yo poniéndose la máscara de este actor. En *Zelig*, el personaje se confiesa como un eterno enmascarado que no está contento consigo mismo y para agradar a los demás, adopta las posturas y opiniones de otros transformándose camaleónicamente. Uno de los personajes con los que Woody más se identifica, Marión, en *Otra Mujer*, viste una máscara ante el mundo, una de racionalidad, pero una serie de eventos la desenmascara y a los cincuenta años se ve obligada a afrontar su

pasado. En *Balas Sobre Broadway* el personaje central, a pesar de reconocer su ausencia de talento, viste la máscara del artista hasta que su mentira se ve reflejada en un mafioso que es un artista verdadero, lo mismo ocurre con la diva interpretada por Diane West, que vive siempre bajo las máscaras de los personajes que interpreta en el teatro.

Queda claro como a lo largo de su trayectoria se manifiestan las máscaras a través de sus personajes. Muchas veces al igual que Pirandello, Woody recurre a la caricatura para que estas puedan ser reconocidas, pero en la mayoría de los casos, recurre a la mimesis de la vida misma convirtiendo al hombre y a sus preocupaciones en su forma de arte. Se abrirían entonces los mismos cuestionamientos despertados por Luigi Pirandello, “una cosa es que todos los personajes del autor, sean sacados de su alma, de su realidad misma. Otra cosa es que sean el autor. ¿Por qué quién es el autor? Pues... uno de sus personajes, una de sus criaturas.”

EL REFLEJO DE UNA REALIDAD

“Estamos en la realidad. En la realidad actuamos racionalmente. Tenemos que negar; de lo contrario no podríamos seguir viviendo.”

Judah- CRÍMENES Y PECADOS

Woody Allen se ha convertido a sí mismo en un personaje cinematográfico. Tenemos aquí otro gran incrédulo que al igual que Pirandello, solo cree en la realidad creada para tal personaje. Si Luigi Pirandello hubiera conocido a Woody Allen, lo más probable es que le hubiera repetido que su única salida sería la elaboración de un mundo distinto al natural, a fin de satisfacer sus necesidades, un mundo de ficción que asigne validez a su artifice. Woody ni corto ni perezoso, bajo esta premisa se vería en la pronta necesidad de dotar a su personaje de una realidad que permita su existencia. Y así lo hizo.

La ciudad de Nueva York sería, sin lugar a dudas, su irrevocable elección como telón de fondo, allí viviría su infierno y su paraíso. Pero no sería esa ciudad contra la que algunos arremeten y convierten en un basurero, esa azotada por delincuencia y raperos retumbantes al ritmo del hip-hop. No, su ciudad tendría los colores del otoño, el gris de los cielos nublados, atravesados únicamente por los edificios más estilizados y por el

punto de Manhattan; su ciudad sería la de las artes, la del teatro, la de las salas de cine solo dedicadas al buen cine documental o al de Bergman, Fellini o Kurosawa; las calles serían propicias para caminar a cualquier hora del día o de la noche por cualquier barrio o suburbio sin temor al hampa, dejando el crimen solo para los vecinos de la puerta de al lado; Su ciudad sería magnífica, espeluznante, vibrando sólo al ritmo del jazz o de la *Rapsodia en Azul* de Gershwin, que deja suficiente tiempo a sus habitantes para vivir del disfrute e ir al psiquiatra sin ser agobiados por el trabajo.

El cine de Woody Allen tiene una particular forma de retratar la realidad, más bien de recrearla. Se asemeja mucho a situaciones y personajes reales, trastocados con una ficción paralela. Sus personajes tratan de ser tan reales como las personas vivas, sin pertenecer a las fantasías glamorosas del cine de Hollywood. Esto se traduce en que muchas veces sufren de finales infelices, por que la vida entendida por Allen, es diferente a la entendida por Hollywood. Woody Allen habla de la realidad puesto que sus personajes parten de la misma realidad... de su propia realidad.

Como buen fanático del cine, muchos momentos de su vida están ligados directamente a este arte. "Sólo puedo suponer que el motivo de que las películas tengan tanto peso en mí, se debe al

contraste entre la vida real y mi vida en particular.”¹⁹ Este tema se volvería recurrente en su trabajo y serviría muchas veces de excusa para introducir la magia que tanto practicó de niño.

Desde uno de sus primeros cuentos, *El Episodio Kugelmas*, donde un mago hace posible que un hombre se meta dentro de una novela de Flaubert y coloque a Madame Bovary en el mundo real, Woody juega con la simbiosis entre la realidad y la fantasía. En este sentido el film más importante es *La Rosa Púrpura del Cairo*, donde Cecilia, el personaje central, se enamora del héroe de una película que se ha salido de la pantalla. Aquí más que en ninguna otra de sus obras Allen expone un reflejo de su visión de la vida.

CECILIA: Verás, aquí la gente envejece y muere y... y nunca encuentran el verdadero amor.

TOM: De donde yo vengo las personas nunca te desilusionan. Son consecuentes, siempre puedes contar con ellos.

CECILIA: Así no encontrarás a nadie en la vida real.

Según sus propias palabras, Woody intentó captar con esta película la terrible sensación del espectador que tras dos horas de dulce evasión, tiene que salir de la fantasía cinematográfica a su

¹⁹ Woody Allen en Eric Lax. Op, cit. Pág 246

propia realidad. En esta película, el cine se convierte en el único sitio donde Cecilia puede sentirse ella misma, es una evasora ya que el cine no soluciona los problemas de su triste vida, los evade. Casi robándole las palabras a algún personaje de Pirandello, el personaje del abogado en esta misma película afirma que “la gente real desea una vida ficticia, y los personajes de ficción una vida real.” Igual ocurre en *Deconstructing Harry*, donde el personaje de Allen elige vivir en la ficción a través de sus personajes que son confesores de sus pecados en la vida real.

“Se ha dicho que si hay un gran tema central en mis películas, tiene que ver con la diferencia entre la realidad y la fantasía. Aparece en mis películas con mucha frecuencia. Y creo que en realidad, a nivel más elemental, esto se reduce a que odio la realidad.”²⁰

Sus películas son su vida, su realidad. En ellas retrata su infancia (*Días de Radio*), sus miedos ante la vida y la muerte, su posición ante el judaísmo ó a la mera existencia de Dios, su desprecio hacia la televisión, sus relaciones sexuales y sentimentales, la magia se hace no un divertimento sino una necesidad. Ver una película de Woody Allen es acercarse al individuo detrás del personaje.

²⁰ Woody Allen en Stig Björkman. Op, cit. Pág 48.

Tal como expone Jorge Fonte en su libro sobre Woody Allen, el cineasta ha conseguido a través de su trabajo una aproximación biográfica hacia su persona. El caso más dramático de esta aseveración es *Maridos y Esposas*, para muchos, el reflejo de la realidad vivida por Allen y Mia Farrow fuera de las pantallas.

La cuestión está en la forma en que Woody coloca su realidad en sus películas. Asumiendo su rol no sólo como víctima protagonista de esa realidad, sino también como su autor. Un autor de muchas visiones, capaz de mostrárnosla a través de los ojos atentos de un coro griego (*Poderosa Afrodita*) ó a través de la misma visión usada por Fellini en *8 ½ (Recuerdos)*. Su personaje, por ser a la vez autor del mundo en el que se desenvuelve, pone sobre la mesa las reglas del juego, siendo él el único con la libertad de hacer lo que le plazca.

Annie Hall es la película donde Woody (autor y personaje), ha utilizado un mayor número de recursos para desenvolverse en su realidad. Jugando constantemente con la realidad y la fantasía, su personaje Alvy Singer puede cómodamente sacar a Marshall McLuhan detrás de los bastidores de un cine para ganar una discusión, y además dirigirse al público para decir "Ojalá en la realidad se pudiera hacer esto". Sus constantes intervenciones dirigidas al espectador buscan que este se sienta partícipe de lo

que está observando. “Sentía que una película donde expusiera mis problemas al público y hablara personalmente de mis problemas les interesaría. Tenía la sensación de que muchas de las personas del público, tenían los mismos problemas y sentimientos.”²¹ Siendo los problemas de Allen los del hombre moderno, Woody busca que este se vea reflejado en esa realidad.

²¹ Woody Allen en Eric Lax. Op, cit. Pág 381

EL GROTESCO DE WOODY

“Pirandello solo es piadoso con el que sabe reírse de sí mismo”

Guerrero Zamora

Al cabo de un rato de haberse conocido Luigi y Woody, no tardarían en darse cuenta de que tienen muchas cosas en común de que hablar. Hablando cada uno desde su propia realidad y detrás de sus respectivas máscaras, probablemente hablarían a mutuo acuerdo sobre la inexistencia de Dios y terminarían estancados en el tema de la infelicidad.

Pirandello desahogaría su pesar por la locura de su esposa y Allen le contaría sobre sus problemas conyugales. Al cabo de un rato de recordar cada uno sus respectivas torturas y tentados por el llanto, Pirandello contaría un chiste que los haría estallar en risas. Este par de desgraciados se quedarían allí riendo de todo aquello que los acongoja para superar sus angustias y poder tolerarse el uno al otro.

Woody Allen aprendería en ese momento a reírse de sí mismo. Con malicia Pirandello querría poner a prueba al resto del mundo, ideando con Woody una serie de situaciones con el más

delicioso y provocativo humor, de ese que provoca absorber sin siquiera saber de dónde viene, solo con la variante de que en su interior, colocarían el corrosivo veneno de las tragedias y preocupaciones humanas.

Así el espectador incauto y desprevenido, daría una probadita a ese humor adulterado, dulce a primera vista, pero que provocaría esa sonrisa amarga y difícil, sembrando en ellos la semilla de la reflexión. El que sólo sabe tragar sin degustar se sentiría burlado y engañado, pero el catador meticuloso, sabría reírse de sí, y es probable que hasta les daría las gracias.

Con sus personajes trágicos en el fondo y en la carne fantoches, "Pirandello renueva la farsa hiperbólica como superadora de la angustia. Del grotesco no hizo un sistema de exhibición, sino un penetrante bisturí de aprehensión psíquica y un ácido de prueba para el tratamiento del ser, de lo que es, y la revelación de la densidad o vacío."²¹ Con la misma dureza disfrazada trabaja el neurótico neoyorquino, no por ser un personaje cómico, sino por su dualidad, al decir las verdades más terribles a través de su humor, ejerciendo un papel tan universal como el del emblemático bufón.

²¹ Guerrero Zamora. Historia del Teatro Contemporáneo. Pág 217

Grotesco. Ese humor que exige un grado mayor de capacidad de percepción. Más allá de percibir esa payasada, ese chiste que viene siendo un envoltorio, debe percibir el corazón que está por dentro y que concentra parte de la emoción humana. El chiste es sólo una carnada y a su final está el comienzo de nuestra reflexión, una reflexión disuelta en la risa.

Woody ha aprendido a reírse de todo lo que lo tortura, del miedo a la muerte, de la soledad, la ineficacia, hasta de sus conflictos teológicos. Se adentra dentro de los problemas de pareja, para reírse de ellos, en definitiva, nos revela la ambigüedad tragicómica que adoptan sus personajes. Las angustias del hombre de estos tiempos tratadas con humor y buscando que sus personajes sean huéspedes de conflictos universales, alojando problemáticas válidas para él y compatibles, a veces, con el resto del mundo. Marcos Reyes Andrades, Profesor de teatro de la UCAB, reconoce el humor de Allen como un << "Humor inteligente". Se ríe de sí mismo y de sus pasiones. No es una carcajada, sino la misma risa amarga que nos refleja nuestro ser. Ahí es donde reside la catarsis de Woody Allen, en el humor, una catarsis para el público que se ve reflejado en sus películas y se ve sometido a través de esa risa a reflexionar seriamente sobre los motivos de la misma.>>

EL CINE-TEATRO ALLEN

Las obras teatrales escritas en los años treinta y principios de los cuarenta, tuvieron una fuerte influencia en todo el trabajo de Woody Allen. Este se reconoce como producto de una época teatral, "...estoy muy influenciado por ellos. He dicho para bien o para mal, porque eso te conduce a un tipo de obra orientada hacia el diálogo que en el teatro resulta natural, pero que no lo es tanto en el cine, así que para hacer una película que sea cinematográfica tengo que forjarme en una dirección ligeramente ajena. Creo que en los años veinte y treinta yo hubiera sido muy feliz y hubiera funcionado muy bien con toda esa gente. Creo que hubiera sido uno de ellos. Un autor secundario o quizá ligeramente mejor que secundario, eso no sabría decirlo..."¹

No resulta coincidencia entonces, el hecho de que la película *Balas Sobre Broadway*, esté situada en ese momento histórico, gire sobre el mundo del teatro de esa época y su personaje central sea un escritor dramático que quiere proteger su texto de la infame puesta en escena.

Woody Allen habla con alma de escritor. El alma de quien tiene mucho que decir sobre su ser, su mundo y sobre el mundo que lo rodea, podría decirse incluso que más que ser visto, quiere ser escuchado. "Lo cierto es que si siguiera mis impulsos, y si no

¹ Woody Allen en Eric Lax. Op. cit. Pág 388

fuera porque el cine ya ha ido más allá y sus dictados como forma de arte imponen sus propias reglas – ahora es todo más elástico-, mi tendencia sería siempre escribir cosas con una tendencia muy anticuada, ya fueran serias o cómicas. Y eso se nota, lo visto como lo visto.”²

Tennessee Williams dijo una vez que “Montar una obra es una gran molestia. Sería bonito limitarse a escribirlas y tirarlas en un cajón.” Para Woody Allen, la experiencia de hacer cine es bastante parecida, según sus propias palabras, lo que él más disfruta de todo el proceso es escribir el guión; lo que comienza siendo en su cabeza una idea perfectamente concebida, termina desvirtuándose durante el resto del proceso de producción; no pudiendo culpar a los estudios que le dan más que un voto de confianza, Allen asume la responsabilidad de su descontento y no quiere saber más de la película en cuestión.

A pesar de que se involucra en casi todos los aspectos de realización y juzga con la crítica más implacable su propio trabajo, Woody nunca estudió cine con interés profesional y abandonó la carrera al poco tiempo de haberla iniciado. Su cine fue prácticamente autodidacta, aprendió haciendo, errando y viendo las películas de sus héroes cinematográficos.

² Woody Allen en Eric Lax. Op. cit. Pág 388 y 389

Jorge Fonte lo cataloga como "El copiadador copiado". Muchas veces como homenaje y otras veces como copia, el cine de Woody Allen está plagado de referencias del cine de otros autores, lo gracioso es que esta tendencia termina convirtiéndose en parte de su estilo cinematográfico, que a la vez es imitado por otros directores. "Entre los muchos talentos de Woody Allen, se encuentran los de integrar el mimetismo con la creatividad: aprendió las cadencias de Bob Hope, el lenguaje de S. J. Perelman, el estilo de George Lewis, la visión de Morht Sahl, las obsesiones de Ingmar Bergman, las extravagancias de los Hermanos Marx, el sentimentalismo de Búster Keaton, el dilema existencial de Jean Paul Sartre, el exagerado tono exótico de Federico Fellini, junto con un buen número de influencias y mezcló estas esencias con las propias para dar lugar a una única sensibilidad"³

Con la mayor parte de su admiración repartida en las películas que vio durante su juventud, sus dos grandes influencias cinematográficas provienen de la comedia del Hollywood clásico de los años treinta, cuarenta y cincuenta, que resultaba ser sólo un divertimento; y del cine Europeo de post guerra, que abrió un mundo de temáticas más serias y profundas para el joven Allen.

³ Eric Lax. Woody Allen. Pág 439

Del lado de la comedia parodia principalmente a Bob Hope, confesándose como su gran imitador en lo que respecta a la caracterización; a Charles Chaplin, de quien heredó la torpeza y los problemas con la tecnología, así como el manejo del humor físico y gesticulación que caracterizaron al cine mudo, que se reflejó en sus primeras comedias; y los Hermanos Marx, con Groucho, Zeppo, Chico y Gummo, ese grupo de actores provenientes del vodevil, que imprimieron a su cine un absurdistasentido del humor lleno de golpes visuales y números musicales. “Los Hermanos Marx eran descarados y como payasos, al mismo tiempo, muy, muy, sofisticados. Tremendamente cerebrales e ingeniosos.”⁴ Su principal admiración recae sobre Groucho, el más corrosivo de los hermanos, siempre con su descomunal bigote, gafas y fumando un puro. La admiración por este personaje es tal, que en la película *Poderosa Afrodita*, el personaje de Woody quiere ponerle a su hijo el nombre del comediante.

Por otro lado, de las salas de arte y ensayo de su juventud, salieron los filmes de Akira Kurosawa, Ingmar Bergman y Federico Fellini, a quienes rendiría eterno tributo a través de la copia de sus estilos y técnicas, ó a través de la admiración que transmite a sus personajes.

⁴ Woody Allen en Stig Björkman, op. Cit; Págs. 14-15.

En el caso de Ingmar Bergman, la influencia no solo vendrá dada por la temática sino también por la técnica, su estilo cinematográfico, su estética y su ritmo. *El Séptimo Sello*, *Un Verano Con Mónica*, *Fresas Salvajes*, las primeras películas de este autor presenciadas por Allen, sembrarían en él las inquietudes por los dramas psicológicos.

La formación de Ingmar Bergman como director y escritor, también comenzó en el teatro, según la Profesora Elisa Martínez en su estudio sobre el cine bergmaniano, Ingmar "considera a este arte su esencia", toda su obra estuvo influenciada por el teatro, y su trabajo como autor filosófico se dedicó a especular sobre la condición humana, elucubrando muy profundamente en la psicología de sus personajes y tratando temas relacionados con la muerte, Dios y la incomunicación.

Aunque la teatralidad predomina en unas películas más que en otras, podría decirse en términos generales que su cine está fundamentado principalmente en el diálogo. Es un cine de texto, donde los desplazamientos de los actores en un set cerrado, obliga a que la acción se desarrolle en un espacio físico concreto. Lo que Bergman consiguió con la influencia teatral, fue el desarrollo de un soberbio estilo cinematográfico lleno de simbolismos que dotarían de imagen al mundo interno de los personajes.

Woody comenzaría a rendir tributo a Bergman por primera vez en *Bananas*, donde en un sueño aparece una procesión de monjes muy similar a la del *Séptimo Sello*; en *La Última Noche de Boris Grushenko (Love & Death)*, utilizará el plano final de persona de Bergman, con la variante de que usa a Diane Keaton de frente y a Jessica Harper de perfil formando un solo rostro de mujer; además de marcharse bailando con la muerte en la escena final.

Pero de todos los coqueteos bergmanianos, sería *Interiores* el de mayor polémica. No sólo por pasar de la comedia al drama intimista tras el éxito de *Annie Hall*, sino por la más que directa evocación a *Gritos y Susurros*. Los planos estáticos de espacios vacíos, los largos soliloquios con confesiones de sus personajes, la inminencia de la muerte y la incomunicación; todo está contado con una economía de recursos visuales en lo que respecta a movimientos de cámara y edición, que rápidamente la crítica disparó hacia Allen como un imitador del estilo de Bergman. Allen reconoce que el abuso de recursos bergmanianos en esta película fue producto de la inexperiencia de un fanático de su cine.

La mayoría de las influencias cinematográficas de Woody Allen poseen ápices de teatralidad, reconociendo el peso que tiene la obra de otros autores sobre su trabajo, podría entonces

establecerse un vínculo indirecto de la teatralidad en el cine de Allen, como consecuencia de su influencia cinematográfica.

En la película *Septiembre*, Woody Allen quiso hacer funcionar una obra teatral en la pantalla de cine. Muchas veces comparada con *Sonata de Otoño* de Bergman, la película fue filmada enteramente en los interiores de un estudio. Recurriendo a los movimientos de cámara y planos repetitivos, tratando de cambiar las visiones del espectador para poder hacerla cinematográfica, muchas de las escenas madre e hija se desarrollan en un plano conjunto que las encuadra como si estuvieran en un escenario teatral.

Formado únicamente con su experiencia como espectador y sus trabajos en teatro y televisión, llegó a Woody Allen en 1969 la oportunidad de dirigir su primera película. "Carezco de una formación técnica. La industria del cine ha establecido que la formación técnica es muy importante, pero cuando miras a través de las cámaras es cuestión de sentido común."⁶

El mismo Woody reconoce que durante el rodaje de *Toma el Dinero y Corre*, no sabía lo que hacía, pero más que en un impedimento la inexperiencia se convirtió en aliado. Reconociendo

⁶ Woody Allen en Eric Lax, pág 413.

que la musicalización y la dirección de actores eran sus dos puntos fuertes como realizador, Woody optó por rodearse de personas talentosas, que superaran sus deficiencias. “En mis películas me rodeo de grandes expertos. Puedo explicarles lo que deseo y al día siguiente volverlo a rodar si es necesario.”⁷

El resultado sería la formación de un equipo de trabajo, tanto técnico como artístico, al que Allen se ha mantenido fiel a lo largo de sus años como cineasta. Este equipo ha estado integrado principalmente por: Sus agentes artísticos desde 1957 Jack Rollins y Charles H. Joffe como productores ejecutivos; Robert Greenhut, productor de todas sus películas; Sus directores de fotografía, Gordon Willis, director fotográfico de la trilogía de *El Padrino* y según Allen un maestro iluminando atmósferas, Carlo Di Palma, que trabajó con Vittorio de Sica en *El Ladrón de Bicicletas*; y Sven Nykvist, colaborador de Ingmar Bergman; Juliet Taylor, directora de casting desde *Annie Hall*; Ralph Rosenblum, montador de sus películas hasta *Interiores*, sustituido desde entonces por Susan E. Morse; y cuando a música original se refiere su colaborador es Dyck Hyman.

De la misma forma que con el equipo técnico, Woody se ha acostumbrado a trabajar con elencos de primera línea. Esto crea

⁷ Ídem, pág 402

una mística especial en lo que respecta al prestigio que supone trabajar con él, logrando incluso que los actores reduzcan su salario por actuar en sus películas.

Una vez contratados los actores se les cita ya para el día del rodaje, sin haber ensayado previamente, el mismo día Woody les da ciertas indicaciones sobre como han de hacerlo, como han de moverse y posteriormente se comienza a rodar. Si se equivocan los corrige, pero más que nada busca la espontaneidad de sus actores, al punto de que es capaz de distraerlos momentos antes de rodar para que no puedan prepararse y ofrezcan sólo espontaneidad en su trabajo.

Aunque Woody Allen ha realizado ya más de treinta películas, todavía no disfruta del uso de todos los recursos de los que puede valerse un director cinematográfico. Al principio se apoyó en el humor, un terreno donde se sentía seguro, y más adelante en el texto y los actores. Pero según las palabras de Woody que transcribe Eric Lax, hasta el momento no ha querido prescindir de sus guiones autosuficientes, y apoyarse en la dirección para realizar películas cuya eficacia dependa exclusivamente del uso de las cámaras. Esto le confiere de por sí una naturaleza teatral a su trabajo.

Pero existen muchas diferencias entre dirigir una obra de teatro y dirigir una película. Una obra de teatro tiene una escala mucho más humana, no hay máquinas de por medio, ni técnicos moviendo los decorados y las luces de un lado a otro. La producción se centra con mayor peso sobre los actores y en el texto, la acción queda limitada a un solo lugar, la sala de ensayos, ni exteriores, ni clima. Una obra de teatro se halla a merced de los actores, que deben equilibrar el dominio de sus personajes con la espontaneidad desde principio a fin de la representación, pues no hay oportunidad para las repeticiones. Además, el plano cinematográfico es mucho más rico en cuanto a contenido de información que el teatro. En el teatro, la información secundaria, se sugiere y el espectador la completa. En el cine la ilusión de realidad es relativamente mayor a la del teatro, pero dice Metz que "... no es la ilusión lo que se presenta como más fuerte en el teatro, sino realidad misma..."⁸

Una de las principales características de la técnica de Woody Allen como director, son sus famosos planos maestros, que en la actualidad son los componentes principales de sus películas. Largos planos secuencia, donde tanto la cámara como los actores se muevan para copar todos los ángulos que Allen desea. Si una escena de cinco minutos se rueda y una línea está mal, no hay

⁸ Christian Metz citado por Luisela Alvaray. Op, cit. Pág 21

trucos de montaje que puedan salvar la toma, debe repetirse. Al final las películas de Allen terminan siendo en su mayoría un gran conjunto de escenas contadas a través del plano secuencia.

Un plano secuencia implica entonces un mayor desempeño actoral, en cuanto a que debe seguir la acción sin ser constantemente interrumpido o trabajar por separado al resto del elenco; Cuando participan varios de los personajes, deben trabajar juntos todos los actores de la escena. Igualmente implica un trabajo de marcaje casi coreográfico con respecto al movimiento de los actores por parte del director.

El plano secuencia usado por Allen, se ahorra también muchas las posibilidades del montaje, *Deconstucting Harry*, es una de las pocas ocasiones en las que Woody ha otorgado un significado más simbólico a la edición; en varias escenas extrae, corta y repite cuadros de acción, para sugerir la inestabilidad creativa y mental de su personaje, no sólo como Harry, sino también como Woody.

La iluminación usada por Allen en sus trabajos, maneja en su mayoría códigos realistas, únicamente para conseguir una nítida fotografía o tonalidad de color. El código más teatral que ha tenido la iluminación en sus películas, está en *Alice*, donde un

cambio de iluminación consigue trasladar la acción del consultorio del Dr. Yang a una feria en los recuerdos de la protagonista; más tarde, el personaje de la musa aparece sólo con encender un seguidor que la acompañará el resto de la escena.

Mientras otros directores recurren al plano contra plano, ó a grabar desde diferentes puntos de vista para montar posteriormente, desde *Annie Hall*, Allen lo rueda casi todo en un solo plano secuencia, "Sus planos secuencia son una de las cosas que más respeto, me inspiran en su forma de dirigir. Quedan magníficos, es divertido hacerlos y nunca experimentas el aburrimiento de otras películas en las que debes repetir la escena hasta la saciedad y debes hacer cazar tus gestos desde varios ángulos."⁹

Los cortes continuos existen en su obra, pero con mucha menos frecuencia, para mostrar algún detalle no captado por el plano general con el que trabaja; ó mezclado con la música Jazz, para hacer transiciones del tiempo cinematográfico a suerte de video clip, recurre al montaje constructivo. El uso que da a la música es casi siempre para subrayar un sentimiento o el ritmo de

⁹ Mia Farrow en Eric Lax, op. Cit; 1991, pag 334.

la escena. Con ella hace sus montajes constructivos para el pasar del tiempo o mostrar a Manhattan.

Como media, Woody hace cuatro o cinco tomas por secuencia. Graba secuencias largas, de cuatro a cinco minutos y si puede apura el rollo hasta el final. En *Maridos y Esposas*, hay una secuencia de nueve minutos. *Todos Dicen Te Amo* es quizás una de las películas donde mejor usa sus secuencias, para filmar las coreografías musicales en un solo plano, Woody deja todo el peso a los actores, no se vale de artificios de montaje para imprimir ritmo a la escena, los hace desde un solo tiro de cámara, un solo ángulo.

“Otra característica es que sus personajes entren y salgan de cuadro sin problema. En el cine norteamericano esto resulta insólito, ya que mucha gente del público paga su entrada para ver a sus estrellas en la pantalla y donde el barómetro de muchos actores se mide por los segundos y los primeros planos que aparecen en pantalla. Allen hace que se salgan de cuadro, que entren en habitaciones sin que la cámara los siga y que hablen desde ellas mientras el plano está totalmente vacío.”¹⁰

¹⁰ Jorge Fonte. Woody Allen. pag 57.

“Me gustan los planos secuencias con la cámara moviéndose libremente, pero eso es algo que sólo puedo hacer con buenos actores”¹¹ Cuando el actor no es bueno, se ve obligado a usar el plano contraplano.

En la escena de *Hannah y sus Hermanas*, cuando están todas en una mesa, utiliza un dolly y zoom alrededor de la mesa para mostrar las expresiones de las muchachas. Repetiría una secuencia similar en *Sombra y Niebla*, donde esta vez abriría un orificio en el centro de la mesa y la cámara rotaría.

Entre las muchas batallas que Woody enfrenta en sus películas, a veces aparece la lucha contra la tecnología, incomprensible para él. Una vez declaró al preguntársele sobre películas que iniciaban la era del cine digital, que algún día esa tecnología dejará de ser vista como un ornamento efectista y se usará para contar mejores historias. Esto evidencia su arraigado apego a la esencia de las cosas, su historia y la representación en pantalla.

El otro recurso teatral usado por Allen y quizás más teatral que el plano secuencia, es la toma de acción continua enmarcada en un plano estático. El plano secuencia guía la visión del

¹¹ Woody Allen citado por Jorge Fonte en la revista *El País Semanal*.

espectador, por los diferentes puntos de atención. La cámara estática es más bien obliga al espectador a concentrarse y perseguir la acción que allí se desarrolla; la experiencia del espectador en la cámara estática resulta similar a la de un espectador en una sala de teatro, donde su atención está dirigida solo a un campo de visión, y solo el traslado de la acción de un lado a otro, motiva al espectador al cambio de visión. Los ejemplos más obvios son *Manhattan*, *Todos Dicen Te Amo*, *Poderosa Afrodita*, *Balas Sobre Broadway*

Tomando en cuenta todo lo anterior, no resulta impertinente suponer la influencia teatral que recae sobre toda su obra y se manifiesta en las pantallas. En función de las mismas se dará testimonio de la factibilidad de esta hipótesis, describiendo el proceso de adaptación requerido para conseguir que el guión cinematográfico "*Poderosa Afrodita*", pudiera ser llevado a las tablas teatrales, demostrando la teatralidad en el cine de Woody Allen.

PODEROSA AFRODITA, LA PELÍCULA

La vigésima octava película en la filmografía de Allen, *Mighty Aphrodite*, al español *Poderosa Afrodita*, fue estrenada con sus 93 minutos de duración en 1995, tras un año de rodaje en la ciudad de Nueva York, y el anfiteatro de Taormina en Sicilia, al pie del Etna.

Con su acostumbrado equipo de trabajo y con el propio Allen como Guionista, Director y Actor, el film comienza con un antiguo coro griego, advirtiendo las desgracias de aquellos que se atreven a jugar con el destino. Este coro, junto con la ayuda de otros personajes de las tragedias griegas que incluyen al mismísimo Edipo, contará la historia de Lenny Weinrib (Woody Allen), un cronista deportivo en medio de problemas conyugales con su esposa Amanda (Helena Bonham Carter), propietaria de una galería de arte.

Tratando de llenar el creciente vacío en su matrimonio e incluso imponiéndose sobre los deseos de Lenny, Amanda decide adoptar un niño que rápidamente convierte a la pareja en padres afectuosos. Sin lograr conciliar las diferencias matrimoniales y con Amanda a punto de tener una aventura amorosa con su socio de

trabajo Jerry Bender (Peter Weller), el encanto e inteligencia del niño convencen a Lenny a averiguar la verdadera procedencia materna de su hijo adoptivo.

Tras varias investigaciones, Lenny Weinrib da con el paradero de la verdadera madre, Linda Ash (Mira Sorvino), una ingenua e inculta prostituta y actriz pornográfica, que despertará en Lenny una gran curiosidad sexual y un sentimiento de protección que lo moverá a ayudar a la misma. Primero, sacándola del ambiente en el que se desenvuelve al defenderla de un par de proxenetas, y luego tratando fallidamente de conseguir una pareja lo suficientemente "inteligente" para ella, en este caso, un torpe boxeador obsesionado con las cebollas llamado Kevin.

Coincidiendo el fracaso matrimonial de Lenny y Amanda con el fracaso de Linda y Kevin, esta pareja de perdedores que a lo largo de la película ha desarrollado un nexo afectivo, termina haciendo el amor.

Con la variante de que esta "tragedia griega" termina teniendo un final feliz, milagrosamente Lenny y Amanda terminan reconciliándose, al tiempo que Linda, con la ayuda de un *Deus ex machina*, se casa con un piloto de helicópteros. Sorpresivamente al final de la película Lenny y Linda se encuentran, develando sólo

para el público, que Linda había tenido un hijo de Lenny. Ahora ambos vivirán uno con el hijo del otro sin saberlo.

Cabe destacar que previo a la realización de esta producción cinematográfica, Woody Allen ya había experimentado la unión de personajes del teatro griego con conflictos de la actualidad en su obra teatral de un solo acto "Dios", la cual se encuentra sazonada con el humor característico de sus primeros trabajos.

Para muchos, por no decir para los especuladores, esta película significó la venganza del cineasta contra Mia Farrow, quien recientemente se había convertido en su ex - esposa. Comenzando con un ataque indirecto, pero a la vez claro, Allen hace alusión a la repetida tendencia de Farrow de adoptar niños, envenenando quizá un poco la situación, al poner de prostituta a la madre biológica del niño protagonista. Por otra parte, a diferencia de lo que se publicitó durante el conflicto Allen -Farrow, en el que se acusó a Allen de abusar de su hijo menor, en esta película Woody se dibuja a sí mismo como una figura paternal cariñosa y entregada.

Poderosa Afrodita recibió dos nominaciones a los Premios Oscar, en las categorías de mejor actriz de reparto (Mira Sorvino) y mejor guión original (Woody Allen), obteniendo la preciada

estatuilla en el rubro de la primera categoría nombrada. Por otro lado, la película también obtuvo el Globo de Oro a la mejor actriz secundaria (Mira Sorvino) y, en la misma categoría el premio de *The New York Film Critics*.

Los personajes que conforman esta película están representados, como siempre, por un elenco lleno de estrellas. A continuación se presentará una lista completa de los personajes de la película, donde se acompañará al nombre de los personajes principales con el de sus intérpretes:

- Lenny Weinrib ► Woody Allen.
- Amanda Weinrib ► Helena Bonham – Carter.
- Director del Coro ► F. Murray Abraham.
- Linda ► Mira Sorvino.
- Kevin ► Michael Rapaport.
- Jerry Bender ► Peter Weller.
- Yocasta ► Olimpia Dukakis.
- Layo ► David Ogden Stiers.
- Tiresias ► Jack Warden.
- Edipo ► Jeffrey Kurland.
- Cassandra ► Danielle Ferland.
- Mensajero ► Dan Mullane.
- Madre de Amanda ► Claire Bloom.

- Padre de Amanda ► Donald Symington.
- Ricky ► Dan Moran. Bud ► Steven Randazzo.
- Mujer de Bud ► J. Smith – Cameron.
- Max (Hijo adoptivo de Lenny y Amanda) ► Jimmy McQuaid.

...Y los personajes extras:

- | | |
|-------------------------|-----------------------------|
| • Directora del Colegio | • Mujer del excasero. |
| • Directora de adopción | • Operadora. |
| • Secretaria de Lenny. | • Investigador. |
| • Pareja en Park Avenue | • Superintendente. |
| • Ex casero de Linda. | • Ken. |
| | • Amigo de Ricky. |
| | • Entrenadores de Boxeo |
| | • Coro Griego. |
| | • Don Piloto de Helicóptero |

El film se desarrolla en múltiples locaciones que se nombrarán a continuación por orden de aparición, según la escena a la que pertenecen:

- Teatro Griego.
- Restaurante “Le Cirque”
- Teatro Griego.

- (*Conversación telefónica*). Gimnasio de Boxeo – Apartamento de Lenny y Amanda.
- (*Transición de Tiempo*). Ambientes del apartamento de Lenny y Amanda – Calles de New York. Casa Nueva. Cancha de Basket Ball.
- Escuela.
- Calle fuera de la escuela.
- Estadio de Football.
- Taxi.
- Cuarto de Lenny y Amanda.
- Estadio.
- Teatro Griego.
- Oficina de Adopciones.
- Autopista.
- Primer apartamento de Linda.
- Oficina de Lenny-
- Agencia de actores.
- Edificio en New York.
- Carro de Lenny y Amanda.
- Casa de Jerry.
- Habitación de Jerry.
- Carro de Lenny y Amanda.
- Apartamento de Lenny y Amanda.
- Apartamento de Linda.

- Apartamento de Lenny y Amanda.
- Teatro Griego.
- Calle frente al edificio de Linda.
- Restaurante N° 2.
- Taquillas Hipódromo.
- Gradas Hipódromo.
- Calle frente al edificio de Linda.
- Casa de los padres de Amanda.
- Apartamento de Linda.
- Teatro Griego.
- Oficina de Lenny.
- Bar de Ricky.
- Apartamento de Lenny.
- Apartamento de Linda.
- Gimnasio de Bud.
- Calles de New York.
- Gimnasio.
- Teatro Griego.
- *(Secuencia)*. Cuarto de Linda – Tiendas – Sala de Linda.
- *(Secuencia)*. Parque – Juegos de video – Restaurante.
- Teatro Griego.
- Entrada del Restaurante “ La Acrópolis”
- Teatro Griego.
- Cocina del apartamento de Lenny y Amanda.

- *(Secuencia)*. Bar -- Sala del apartamento de Lenny y Amanda.
- Entrada del edificio de Linda.
- Apartamento de Linda.
- Galería.
- Teatro Griego.
- Carretera.
- Teatro Griego.
- Clínica.
- Juguetería.
- *(Secuencia)* Teatro Griego -- Cancha de Basket Ball -- Granja --
Sala de Lenny y Amanda -- Sala de Linda y Don -- Peluquería
-- Sala de Lenny y Amanda -- Teatro Griego -- Negro.

DEL PROYECTOR A LAS TABLAS

Cuando se realiza un film, una obra de teatro ó cualquier otro tipo de creación, el autor recorta y agrupa fragmentos de una realidad, auténtica ó recreada, para plasmarlos en su obra. Aún cuando se quiera interferir lo menos posible en dicha realidad, el autor siempre se apoya en su punto de vista e interpretación para darle el sentido deseado. De esta forma, un mismo tema podría evolucionar en comedia, drama, sátira o documental, de acuerdo a la orientación buscada por un nuevo interprete que busca recrear su visión propia de tal realidad. Es esta diferencia de intencionalidad la que permite hablar de una versión.

Si se atiende a la propuesta de Lisela Alvaray de que, todo acto creador pretende capturar una realidad para hacer de ella una versión, esta creación, jamás será exactamente lo mismo que pretendió retener. Sin embargo, a través de un lenguaje específico (literatura, teatro, cine, fotografía, etc.) se dará uso a una serie de licencias propias, cuyos valores expresivos y estéticos refuercen la coherencia de su versión de la realidad. “La realidad aparente (...)no se ve debilitada ni alterada por saber que no es más que una ilusión”.¹²

¹² A. Michotte van der Berck. Citado por Luisela Alvaray. Op. Cit. Pág 24.

“El manejo de un lenguaje es el que brindará al realizador la posibilidad de trasladar el referente a un mundo de representación que hará de ello algo original”¹³. Al igual que un traductor, más allá de limitarse al doblaje de palabras por su equivalente, debe evocar el sentido y la emotividad de la realidad del lenguaje original para hacerlo voz en su otro lenguaje. Tratando de ser neutral, el traductor ofrece también inevitablemente sus propios hallazgos y esto confiere a la traducción, un carácter de versión.

El cine y el teatro son dos medios de comunicación diferentes, más allá de las evidentes diferencias de formato físico, cada uno posee lenguajes y códigos propios que están bien diferenciados. Sin embargo, ambos conservan posibilidades con valores comunes, capaces de lograr la comunión entre uno y otro.

En la composición tanto del cine como del teatro; existen elementos que pertenecen exclusivamente a la naturaleza física de cada medio, y otros que proceden del exterior, de otros medios y de otros ámbitos expresivos, que se adaptan al uso particular que estos le den de acuerdo al código que se maneje.

Sin querer debatir entre lo que es cinematográfico y lo que es teatral, se respetará la posibilidad de cada medio a usar los

¹³ Luisela Alvaray. *Las Versiones Fílmicas*. Pág 24.

componentes, propios ó prestados, como le parezca; Lo que se pretende aquí, es conseguir que el manejo que se le ha dado a los diferentes códigos cinematográficos, consiga su equivalente dentro de los códigos teatrales, en pocas palabras, traducir la película *Poderosa Afrodita*, de un lenguaje cinematográfico a un lenguaje teatral.

Sin ánimos de forzar los recursos que pertenecen al cine como medio para hacerlos funcionar en el teatro al pie de la letra, se recurre a los elementos propios del teatro, para que la narración logre conservar el hilo narrativo original de la manera más fidedigna posible. Más allá de perseguir una copia de la obra original en otro formato, se busca crear un símil estético que goce de una autonomía discursiva propia y que resplandezca en virtud de su propio esplendor.

Se trata de que a partir de ella nazca la credulidad, de que a pesar de que la obra provenga de un medio distinto, logre transmitir a cabalidad la intención original del autor, sin ofrecer nuevas lecturas del contenido, sino un nuevo envoltorio para las mismas.

DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO AL TEXTO TEATRAL:

El cine no sólo copia la realidad, sino que la reproduce fotográficamente. El guión cinematográfico, más allá de contener los diálogos y la acción, debe tomar en cuenta toda una serie de detalles técnicos para su futuro rodaje.

La locación, el tipo de plano, el punto de vista del espectador, los movimientos de la cámara, de los actores, incluso el ritmo del montaje, todos estos factores se presentan mucho antes en la mente del escritor y están directamente vinculados a la condición física del medio.

De la misma forma ocurre en el teatro. La diferencia está en que prescinde de requerimientos técnicos tan rigurosos como los exigidos por el guión de cine; en el teatro, la acción, el diálogo, la descripción de los escenarios, detalles de iluminación, generalmente conforman el grueso del texto teatral; se prescinde de ángulos y movimientos de cámara, pero se acude a las necesidades específicas del medio.

Para la adaptación teatral del guión cinematográfico *Poderosa Afrodita*, se procedió a extraer directamente de la película, cada una de las locaciones, acciones y diálogos que

componen el film original. Las principales dificultades surgieron en cuanto a las posibilidades de lograr en teatro los efectos de edición por contraste y analogía que funcionaban tan bien en el cine.

Lenny se convierte en el hilo conductor de las acciones por estar presente en casi todas las escenas; En ciertos casos se optó por unir secuencias que comparten una misma idea de contenido (pelea de Lenny y Amanda) ó introduciendo personajes que otorgaran cierta ilación lógica al desarrollo de las escenas, como el ciego Tiresias, encargado de entregar a Lenny todos los puntos de giro de la historia.

Se eliminaron las escenas que por su breve duración, y contenido reiterativo, no estuvieran justificadas teatralmente y hubieran roto el ritmo de la nueva construcción dramática. Por ejemplo, la aparatosa fiesta de los padres de Amanda, remplazada en el montaje por una llamada telefónica de la madre que aporta la información necesaria para el desarrollo de la historia.

Se prescindió de muchos de los extras de la película, desprovistos también de una justificación teatral, para ser reemplazados por una serie de personajes genéricos, uniformados

con la máscara y actitud de Groucho Marx, eterna referencia en el cine de Woody Allen, que a la vez sirven como asistentes de escena. Estos personajes se ocuparían de aportar y comprimir la información que estaba destinada a personajes de relleno como los padres de Amanda, los conserjes, gente de la calle, etc.

Otro factor de peso tomado en cuenta para realizar la versión teatral, fue la ausencia de uno de los elementos más característicos del medio cinematográfico, el montaje. En él se recurre a la analogía, al contraste, incluso a la asociación por proximidad de todas las escenas que componen un film, para imprimir ritmo y sentido lógico sobre el mismo.

En el montaje teatral, se usó al personaje de Lenny Weinrib como hilo conductor; es él quien toma las decisiones a la hora de terminar las escenas, él guiará al espectador en cuanto a los cambios de espacio y tiempo. También están las interrupciones del coro, al igual que en la película, demarcando muy bien los acontecimientos y espacios desarrollados en la historia.

Así como se habla de un "montaje Interno" dentro del plano secuencia, la obra de teatro se convierte en un gran plano secuencia que sigue la acción de Lenny sin casi necesidad de establecer analogías por cortes entre una escena y otra.

ELEMENTOS DEL MONTAJE TEATRAL:

Para Tadeusz Kowzan, en su ensayo titulado “El Signo en el Teatro – Introducción a la Semiología del Arte del Espectáculo”, el teatro es el campo donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad, siendo un espectáculo donde la palabra y otros sistemas de significación no lingüísticos se dan cita para aprovechar todos los terrenos de la vida social y el arte.

La complejidad que ello implica hace que no exista un sistema de significación ni signo que no sea utilizado en este espectáculo. Ello explica que exista un vacío de fundamentos teóricos. En cambio, existen tratados prácticos sobre los cuales se fundamentan los estudios semiológicos en esta área.

A partir de allí es que Kowzan plantea su sistema de signos fundamentales en la representación teatral, partiendo además de la afirmación de que los signos que emplea el arte teatral entran en la categoría de signos artificiales por excelencia.

Los signos artificiales son consecuencia de un proceso voluntario y premeditado con el objeto de comunicar instantáneamente. De allí que el teatro no puede existir sin público ante el cual cualquier signo utilizado es perfectamente funcional,

en el que se toma elementos de la naturaleza y de la vida social del hombre para llevar el signo natural al artificial o recreado.

De esta manera llegamos a los once sistemas de significación de Kowzan para el estudio semiológico del espectáculo teatral, sobre los cuales se erigió la versión teatral de *Poderosa Afrodita*, con la intención de servir a una investigación más profunda y científica de la misma.

► **LA PALABRA:** El signo por excelencia del teatro, presente en casi todo espectáculo de este tipo cuya variación depende del género dramático, la moda literaria y el estilo de puesta en escena en el cual se manifieste. El autor se refiere a las palabras pronunciadas por los actores en el curso de la representación.

En la versión teatral de *Poderosa Afrodita*, se trabajó sobre un texto traducido directamente de la película debido a la imposibilidad de conseguir el guión original. El uso de la palabra diferencia a los personajes de esta pieza en cuatro grupos: personajes clásicos de la tragedia griega; personajes cotidianos de la alta sociedad de Nueva York; personajes cotidianos del bajo mundo neoyorquino y; los Grouchos cuya función es en mayoría la de asistencia de escena.

Cada uno de estos grupos utilizan un léxico particular de acuerdo a su procedencia y función dentro de la obra: griegos con una forma de hablar ornamentada; el coloquial hablado norteamericano con sus modismo y referencias a esa sociedad; las groserías y vulgaridades del bajo mundo de Nueva York, y; unos Grouchos que apenas hablan en el montaje, dando información mínima de forma caricaturesca. El estilo de lenguaje divide entonces a los personajes en cuatro grupos bien diferenciados.

La palabra, para efectos de la versión, toma en sí todo el peso de la narrativa. Es decir, debido a la inexistencia del recurso del montaje cinematográfico en el cual se puede utilizar locaciones para mostrar una continuidad de acciones, la palabra viene a ocupar un papel primordial en la continuidad de la pieza teatral, siendo Lenny el encargado de hilar todas y cada una de las acciones que se suceden en ella de una forma lógica y entendible.

► **EL TONO:** No es difícil notar que la forma en que el actor o la actriz pronuncia las palabras le agregan un valor semiológico suplementario. Por lo cual una misma palabra puede adquirir múltiples significados de acuerdo a cómo la entone quien la emite. La velocidad, la entonación, la intensidad y el ritmo representan este sistema de significación llamado tono.

La versión teatral de *Poderosa Afrodita* contiene, al igual que la película, un tono en el manejo de la palabra diferenciado de acuerdo al grupo de personajes arriba señalado. Mientras un coro griego, su director y Kasandra declaman de manera exagerada y con un acento trágico que remite a veces a lo humorístico, los dos grupos de personajes neoyorquinos apelan a un tono cotidiano, llevado según la exigencia de la historia a exageraciones con el fin de resaltar el impacto emocional que sus palabras y acciones.

Por otra parte, tenemos la entonación que busca remitir a la imagen arquetípica del personaje. De ahí la explicación del tartamudeo de Lenny que enfatiza en la inseguridad que tiene este personaje y busca entrar en los pantalones del arquetipo bufonesco creado por Woody Allen; El grupo de los Grouchos, que persigue la entonación chillona y rápida propia de la fuente de la cual fueron sacados, el personaje creado por Groucho Marx; Un mafioso de entonación gruesa y amenazadora y un pequeño niño.

Otro personaje que destaca por su tipo de tono a la hora de hablar, e imprime una personalidad especial a su caracterización es el de Linda, cuya voz chillona ridiculiza lo cotidiano, representando un claro contraste entre lo que es su belleza física y sensualidad visual, con una chocante entonación aguda.

► **LA MÍMICA DEL ROSTRO:** El sistema de significados de la expresión corporal más cercano al verbal es el de la mímica del rostro, cuya función única es la de acompañar a la palabra tornándola más significativa y expresiva, de igual forma, este tipo de signo también puede atenuar y contradecir las palabras llegando en ocasiones a sustituirla por su gran fuerza expresiva.

El teatro tiene una naturaleza que hace obligatoria exagerar la mímica del rostro para que el público la vea y entienda. En *Poderosa Afrodita*, la versión teatral, el rostro es llevado a la hipérbole con ese fin. Por lo general se busca acentuar lo que se está diciendo, quedando al libre albedrío de los actores las contradicciones y atenuantes aplicados con la mímica del rostro a las palabras, sin embargo, la decisión de la funcionalidad de este recurso es decidido por el director, quien tiene la última palabra en relación a lo que sirve o no.

Cada personaje lleva en sí su propia tragedia cotidiana, la ironía utilizada por Allen en sus películas y en especial *Poderosa Afrodita*, busca ser resaltada en el montaje teatral. Desde Lenny hasta los griegos, deben usar su rostro de manera grandilocuente a fines del espectáculo teatral.

La mímica del rostro debe ser resaltada, visible, ya que no se cuenta en el teatro con los primeros planos tan usados en el cine; por ello, un factor primordial es la frontalidad al público de las actuaciones cuando se busca hacer énfasis en las emociones faciales que requieren de la atención del espectador.

► **EL GESTO:** Es el signo kinésico del movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza y del cuerpo entero con la intención de crear y comunicar signos específicos. Los gestos pueden acompañar a la palabra o bien la pueden sustituir, pueden reemplazar elementos del decorado, del vestuario y hasta sustituir un accesorio. El gesto significa un sentimiento, una emoción, por lo que su naturaleza es más o menos convencional.

En la versión teatral de *Poderosa Afrodita*, la utilización del gesto se diferencia de acuerdo a la naturaleza del personaje que lo ejecuta. Ya se ha clasificado en cuatro grandes grupos los personajes, de los cuales tres son tomados fielmente del film, a diferencia de un grupo creado respondiendo a necesidades expresivas diferentes a la del cine que requiere toda representación teatral: los Grouchos.

Pues bien, esta clasificación va a tener una influencia directa en el manejo del gesto del actor. De esta manera, el coro griego, su director y Kasandra tienen un manejo corporal que acompaña fielmente cada palabra que dicen, resaltando el significado de su conjunto con gestos amplios y plenamente ilustrativos, acompañado en varias ocasiones de coreografías musicales. En cuanto a los personajes neoyorquinos, tanto los de la alta como los de la baja alcurnia, su gesticulación es naturalista en esencia, es decir, intenta representar fielmente los signos naturales del hombre cotidiano; sin embargo, la exageración es utilizada en ocasiones para resaltar y enfatizar en momentos dramáticos cruciales de la historia. La necesidad de visibilidad de cada uno de los gestos ejecutados por el actor, requiere generalmente de movimientos un poco más amplios de lo que normalmente una persona realiza.

La forma de pararse, de caminar, la postura corporal frente a diferentes situaciones, va a responder a la clase social a la cual pertenece cada personaje, al mismo tiempo que emite el estado de ánimo que la situación en la que están inmersos le genera. Lenny es inseguro y por eso tiene una mano en el bolsillo; Amanda es dominante y su cuerpo siempre emite seguridad y desenvoltura. Linda vive de su cuerpo y lo enseña y contorna con gracia para lograr este fin; Ricky el mafioso es de movimientos bruscos e

DEL GUIÓN CINEMATográfico AL TEXTO TEATRAL:

El cine no sólo copia la realidad, sino que la reproduce fotográficamente. El guión cinematográfico, más allá de contener los diálogos y la acción, debe tomar en cuenta toda una serie de detalles técnicos para su futuro rodaje.

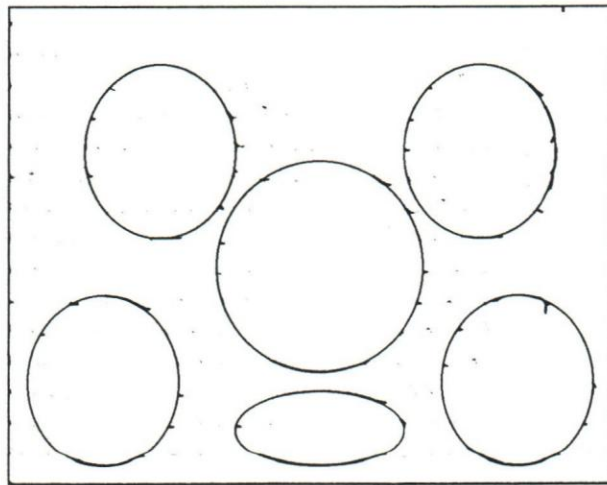
La locación, el tipo de plano, el punto de vista del espectador, los movimientos de la cámara, de los actores, incluso el ritmo del montaje, todos estos factores se presentan mucho antes en la mente del escritor y están directamente vinculados a la condición física del medio.

De la misma forma ocurre en el teatro. La diferencia está en que prescinde de requerimientos técnicos tan rigurosos como los exigidos por el guión de cine; en el teatro, la acción, el diálogo, la descripción de los escenarios, detalles de iluminación, generalmente conforman el grueso del texto teatral; se prescinde de ángulos y movimientos de cámara, pero se acude a las necesidades específicas del medio.

Para la adaptación teatral del guión cinematográfico *Poderosa Afrodita*, se procedió a extraer directamente de la película, cada una de las locaciones, acciones y diálogos que

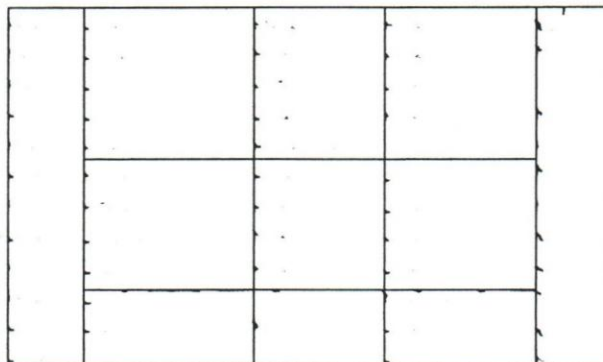
fondo del escenario son poco utilizados, representan más bien una especie de locación transitoria, como el camino a casa de Linda o al parque, dependiendo de la ocasión y de la acción a la que corresponda. Un último espacio de actuación son los pasillos laterales y el central ubicados en el público, estos espacios son utilizados más que todo por el coro griego, cuya presencia mítica los ubica como testigos de lo que ocurre. Al mismo tiempo, funciona como locación que sustituye al viaje que Lenny realiza en busca de Linda, en otras palabras, las locaciones lejanas a Nueva York.

Escenario



○ Espacios de actuación

Pasillos
Público



El gráfico anterior representa los espacios de actuación antes explicados, delimitando cada uno de ellos.

Ahora bien, los personajes facultados, a efectos del montaje teatral, de desplazarse de locación en locación, de espacio de actuación a espacio de actuación, son Lenny y el Coro. Ambos representan el hilo conductor de la historia por conocer su posición a la vez de víctima y autor de su realidad. A efectos de la narración, Lenny sale de su casa y va a su oficina, de allí al gimnasio, a casa de Linda, cada una de estas locaciones, bien diferenciadas en los espacios de actuación señalados en el gráfico. Estos espacios son diferenciados en ocasiones por los elementos del decorado que introducen los asistentes de escena. El coro conforma en sí una unidad, sus desplazamientos por el escenario y los pasillos del público responden a otro plano de la acción, a la de espectadores y testigos de la acción central.

El resto de los personajes aparecerán en cada uno de los espacios de actuación según corresponda su aparición y rol dentro de la historia. Cada escena se representa en el espacio, demarcado por la luz, al final de la misma, se pasa al siguiente plano de acción, limitando de nuevo los movimientos del actor.

► **ILUMINACIÓN:** Existen dos tipos de luces, la que hace ver sin dejarse ver y la que no se limita a iluminar sino que se deja ver en cuanto a luz. El primer caso es el de una iluminación por así decirlo, neutra, atenta simplemente a hacer los objetos reconocibles en los encuadres y dirigida a obtener resultados realistas. El segundo tipo; es el de iluminación subrayada, puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados, imprimiéndoles resultados antinaturalistas.

En la película, el uso de la luz es totalmente naturalista, se limita a conseguir la perfecta visualización de los elementos en los encuadres, con una tonalidad amarillenta, otoñal. Por el contrario, en la versión teatral, la luz recibe un tratamiento más complejo. Además de otorgar a los actores la cantidad de luz suficientes para que puedan ser contemplados, de dotarlos de un contraluz que les de profundidad y de imitar las tonalidades amarillentas del film, será la luz la que indique el principio o fin de una escena, así como la ubicación de la misma. En reemplazo del tan usado plano secuencia, será la luz quien dirija la atención del público hacia el centro de acción en el escenario. Al ver el gráfico del espacio escénico puede verse una aproximación del plano de iluminación.

► **MÚSICA:** El estudio de este sistema de significados es realmente infinito, para efectos de este trabajo, se estudiará su

en el que se toma elementos de la naturaleza y de la vida social del hombre para llevar el signo natural al artificial o recreado.

De esta manera llegamos a los once sistemas de significación de Kowzan para el estudio semiológico del espectáculo teatral, sobre los cuales se erigió la versión teatral de *Poderosa Afrodita*, con la intención de servir a una investigación más profunda y científica de la misma.

► **LA PALABRA:** El signo por excelencia del teatro, presente en casi todo espectáculo de este tipo cuya variación depende del género dramático, la moda literaria y el estilo de puesta en escena en el cual se manifieste. El autor se refiere a las palabras pronunciadas por los actores en el curso de la representación.

En la versión teatral de *Poderosa Afrodita*, se trabajó sobre un texto traducido directamente de la película debido a la imposibilidad de conseguir el guión original. El uso de la palabra diferencia a los personajes de esta pieza en cuatro grupos: personajes clásicos de la tragedia griega; personajes cotidianos de la alta sociedad de Nueva York; personajes cotidianos del bajo mundo neoyorquino y; los Grouchos cuya función es en mayoría la de asistencia de escena.

Cada uno de estos grupos utilizan un léxico particular de acuerdo a su procedencia y función dentro de la obra: griegos con una forma de hablar ornamentada; el coloquial hablado norteamericano con sus modismo y referencias a esa sociedad; las groserías y vulgaridades del bajo mundo de Nueva York, y; unos Grouchos que apenas hablan en el montaje, dando información mínima de forma caricaturesca. El estilo de lenguaje divide entonces a los personajes en cuatro grupos bien diferenciados.

La palabra, para efectos de la versión, toma en sí todo el peso de la narrativa. Es decir, debido a la inexistencia del recurso del montaje cinematográfico en el cual se puede utilizar locaciones para mostrar una continuidad de acciones, la palabra viene a ocupar un papel primordial en la continuidad de la pieza teatral, siendo Lenny el encargado de hilar todas y cada una de las acciones que se suceden en ella de una forma lógica y entendible.

► **EL TONO:** No es difícil notar que la forma en que el actor o la actriz pronuncia las palabras le agregan un valor semiológico suplementario. Por lo cual una misma palabra puede adquirir múltiples significados de acuerdo a cómo la entone quien la emite. La velocidad, la entonación, la intensidad y el ritmo representan este sistema de significación llamado tono.

La versión teatral de *Poderosa Afrodita* contiene, al igual que la película, un tono en el manejo de la palabra diferenciado de acuerdo al grupo de personajes arriba señalado. Mientras un coro griego, su director y Kasandra declaman de manera exagerada y con un acento trágico que remite a veces a lo humorístico, los dos grupos de personajes neoyorquinos apelan a un tono cotidiano, llevado según la exigencia de la historia a exageraciones con el fin de resaltar el impacto emocional que sus palabras y acciones.

Por otra parte, tenemos la entonación que busca remitir a la imagen arquetípica del personaje. De ahí la explicación del tartamudeo de Lenny que enfatiza en la inseguridad que tiene este personaje y busca entrar en los pantalones del arquetipo bufonesco creado por Woody Allen; El grupo de los Grouchos, que persigue la entonación chillona y rápida propia de la fuente de la cual fueron sacados, el personaje creado por Groucho Marx; Un mafioso de entonación gruesa y amenazadora y un pequeño niño.

Otro personaje que destaca por su tipo de tono a la hora de hablar, e imprime una personalidad especial a su caracterización es el de Linda, cuya voz chillona ridiculiza lo cotidiano, representando un claro contraste entre lo que es su belleza física y sensualidad visual, con una chocante entonación aguda.

► **LA MÍMICA DEL ROSTRO:** El sistema de significados de la expresión corporal más cercano al verbal es el de la mímica del rostro, cuya función única es la de acompañar a la palabra tornándola más significativa y expresiva, de igual forma, este tipo de signo también puede atenuar y contradecir las palabras llegando en ocasiones a sustituirla por su gran fuerza expresiva.

El teatro tiene una naturaleza que hace obligatoria exagerar la mímica del rostro para que el público la vea y entienda. En *Poderosa Afrodita*, la versión teatral, el rostro es llevado a la hipérbole con ese fin. Por lo general se busca acentuar lo que se está diciendo, quedando al libre albedrío de los actores las contradicciones y atenuantes aplicados con la mímica del rostro a las palabras, sin embargo, la decisión de la funcionalidad de este recurso es decidido por el director, quien tiene la última palabra en relación a lo que sirve o no.

Cada personaje lleva en sí su propia tragedia cotidiana, la ironía utilizada por Allen en sus películas y en especial *Poderosa Afrodita*, busca ser resaltada en el montaje teatral. Desde Lenny hasta los griegos, deben usar su rostro de manera grandilocuente a fines del espectáculo teatral.

La mímica del rostro debe ser resaltada, visible, ya que no se cuenta en el teatro con los primeros planos tan usados en el cine; por ello, un factor primordial es la frontalidad al público de las actuaciones cuando se busca hacer énfasis en las emociones faciales que requieren de la atención del espectador.

► **EL GESTO:** Es el signo kinésico del movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza y del cuerpo entero con la intención de crear y comunicar signos específicos. Los gestos pueden acompañar a la palabra o bien la pueden sustituir, pueden reemplazar elementos del decorado, del vestuario y hasta sustituir un accesorio. El gesto significa un sentimiento, una emoción, por lo que su naturaleza es más o menos convencional.

En la versión teatral de *Poderosa Afrodita*, la utilización del gesto se diferencia de acuerdo a la naturaleza del personaje que lo ejecuta. Ya se ha clasificado en cuatro grandes grupos los personajes, de los cuales tres son tomados fielmente del film, a diferencia de un grupo creado respondiendo a necesidades expresivas diferentes a la del cine que requiere toda representación teatral: los Grouchos.

Pues bien, esta clasificación va a tener una influencia directa en el manejo del gesto del actor. De esta manera, el coro griego, su director y Kasandra tienen un manejo corporal que acompaña fielmente cada palabra que dicen, resaltando el significado de su conjunto con gestos amplios y plenamente ilustrativos, acompañado en varias ocasiones de coreografías musicales. En cuanto a los personajes neoyorquinos, tanto los de la alta como los de la baja alcurnia, su gesticulación es naturalista en esencia, es decir, intenta representar fielmente los signos naturales del hombre cotidiano; sin embargo, la exageración es utilizada en ocasiones para resaltar y enfatizar en momentos dramáticos cruciales de la historia. La necesidad de visibilidad de cada uno de los gestos ejecutados por el actor, requiere generalmente de movimientos un poco más amplios de lo que normalmente una persona realiza.

La forma de pararse, de caminar, la postura corporal frente a diferentes situaciones, va a responder a la clase social a la cual pertenece cada personaje, al mismo tiempo que emite el estado de ánimo que la situación en la que están inmersos le genera. Lenny es inseguro y por eso tiene una mano en el bolsillo; Amanda es dominante y su cuerpo siempre emite seguridad y desenvoltura. Linda vive de su cuerpo y lo enseña y contorna con gracia para lograr este fin; Ricky el mafioso es de movimientos bruscos e

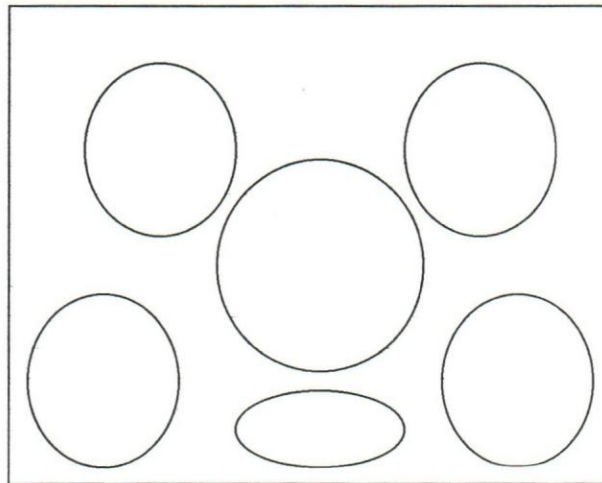
intimidantes; Kevin posee movimientos que sugieren los entrenamientos comunes de un boxeador, muy torpes, y en general cada personaje responde a intenciones claras y de alguna forma estereotipadas. Los Grouchos por su parte, caminan y se desenvuelven persiguiendo la imitación de los gestos característicos que acompañan al personaje de Groucho Marx.

► **MOVIMIENTO ESCÉNICO DEL ACTOR:** Este sistema de significación comprende los desplazamientos del actor y sus posiciones en el espacio escénico: la sucesión de lugares que ocupa en relación a los demás actores, los elementos del decorado, los accesorios y los espectadores; las diferentes formas de desplazarse; las entradas y salidas; los movimientos colectivos. Todo ello son signos con alto contenido de significación.

Cada espacio en el escenario representa una locación cinematográfica, siendo el centro de escenario donde se desarrolla la mayor cantidad de acciones, es decir, el apartamento de Lenny, el de Linda y cualquier otro hogar propio (como el de Jerry Bender). Los lados frontales del escenario van a servir para aquellas locaciones secundarias como la escuela de Max, la oficina de adopciones, etc. El centro frontal, es decir, la parte central del escenario más cercano al público representará otras locaciones secundarias como restaurantes y cafés. Los espacios laterales del

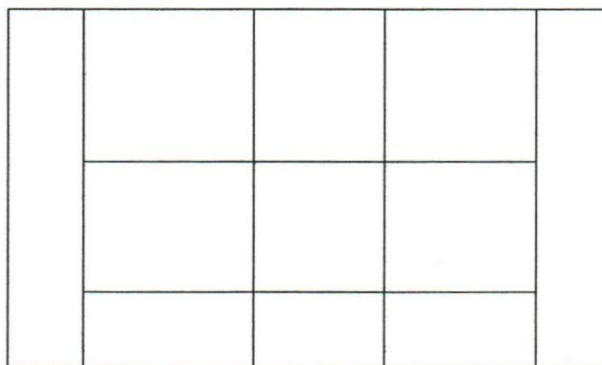
fondo del escenario son poco utilizados, representan más bien una especie de locación transitoria, como el camino a casa de Linda o al parque, dependiendo de la ocasión y de la acción a la que corresponda. Un último espacio de actuación son los pasillos laterales y el central ubicados en el público, estos espacios son utilizados más que todo por el coro griego, cuya presencia mítica los ubica como testigos de lo que ocurre. Al mismo tiempo, funciona como locación que sustituye al viaje que Lenny realiza en busca de Linda, en otras palabras, las locaciones lejanas a Nueva York.

Escenario



○ Espacios de actuación

Pasillos
Público



El gráfico anterior representa los espacios de actuación antes explicados, delimitando cada uno de ellos.

Ahora bien, los personajes facultados, a efectos del montaje teatral, de desplazarse de locación en locación, de espacio de actuación a espacio de actuación, son Lenny y el Coro. Ambos representan el hilo conductor de la historia por conocer su posición a la vez de víctima y autor de su realidad. A efectos de la narración, Lenny sale de su casa y va a su oficina, de allí al gimnasio, a casa de Linda, cada una de estas locaciones, bien diferenciadas en los espacios de actuación señalados en el gráfico. Estos espacio son diferenciados en ocasiones por los elementos del decorado que introducen los asistentes de escena. El coro conforma en sí una unidad, sus desplazamientos por el escenario y los pasillos del público responden a otro plano de la acción, a la de espectadores y testigos de la acción central.

El resto de la los personajes aparecerán en cada uno de los espacios de actuación según corresponda su aparición y rol dentro de la historia. Cada escena se representa en el espacio, demarcado por la luz, al final de la misma, se pasa al siguiente plano de acción, limitando de nuevo los movimientos del actor.

► **ILUMINACIÓN:** Existen dos tipos de luces, la que hace ver sin dejarse ver y la que no se limita a iluminar sino que se deja ver en cuanto a luz. El primer caso es el de una iluminación por así decirlo, neutra, atenta simplemente a hacer los objetos reconocibles en los encuadres y dirigida a obtener resultados realistas. El segundo tipo, es el de iluminación subrayada, puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados, imprimiéndoles resultados antinaturalistas.

En la película, el uso de la luz es totalmente naturalista, se limita a conseguir la perfecta visualización de los elementos en los encuadres, con una tonalidad amarillenta, otoñal. Por el contrario, en la versión teatral, la luz recibe un tratamiento más complejo. Además de otorgar a los actores la cantidad de luz suficientes para que puedan ser contemplados, de dotarlos de un contraluz que les de profundidad y de imitar las tonalidades amarillentas del film, será la luz la que indique el principio o fin de una escena, así como la ubicación de la misma. En reemplazo del tan usado plano secuencia, será la luz quién dirija la atención del público hacia el centro de acción en el escenario. Al ver el gráfico del espacio escénico puede verse una aproximación del plano de iluminación.

► **MÚSICA:** El estudio de este sistema de significados es realmente infinito, para efectos de este trabajo, se estudiará su

significación en cuanto a crear atmósfera y ubicación espacial y temporal. No había mucho que inventar, el “soundtrack” de la película existía y tratándose de una adaptación, no usarlo sería un exabrupto, respetando de esta manera las intenciones y sensaciones que el autor del film quiso conseguir con la música.

Sin embargo, debido a que estamos hablando de un medio expresivo de naturaleza técnica distinta, fueron añadidos tres temas para lograr unidad narrativa en una historia hecha para ser contada en cine: uno para la escena de los mafiosos, con un ritmo trepidante y pesado, dando la sensación de peligro; otro para la escena en que Lenny prepara una cita a ciegas de Kevin y Linda, ya que en la película es contada en tres tiempos y espacios distintos en muy poco tiempo, llevar esta escena al teatro no permitía usar esa misma estructura, se unificó en una sola secuencia en la que Lenny asesora a Linda al ritmo de una música, respecto a la forma en que se debe vestir para gustar a Kevin. Una coreografía en la que intervienen los asistentes de escena, que a manera de musical transforman a Linda de una prostituta a una mujer normal; por último, un tema de amor empalagoso que realce el carácter romántico del amor a primera vista entre Don y Linda, para ello se usa el único tema ajeno al jazz, el tema de amor de la película *Cinema Paradiso*, compuesto por Ennio Morricone, y que tiene la sonoridad propia del melodrama romántico.

► **MAQUILLAJE:** Realzar el valor del rostro del actor es el objetivo del maquillaje. Contribuye a dar la fisonomía del personaje de forma duradera. La máscara es considerada como parte del sistema de significados del maquillaje.

El aspecto más destacado del maquillaje utilizado en la versión teatral de *Poderosa Afrodita*, es el maquillaje de los personajes griegos, cuyos rostros están cubiertos de una tonalidad blanca que pretende darle carácter de eternidad a estos personajes traídos de la antigua Grecia a Nueva York; eternos e independientes como lo dice Pirandello.

Tiresias, único personaje de la tragedia griega que interviene de forma natural en esta historia, no está exento de este tipo de maquillaje. El resto de los personajes clásicos también utilizan máscaras, propias de las representaciones griegas.

El resto de los personajes posee un maquillaje naturalista, no se buscan caricaturizar los rostros; cada personaje está maquillado de acuerdo a lo que es. Los asistentes de escena, los Grouchos, llevan las máscaras propias del personaje de Groucho Marx: bigote, cejas gruesas, un puro y anteojos.

► **DECORADO:** El objetivo primordial del decorado es el de representar el lugar o espacio en el que se desarrollan las acciones. Debido a la naturaleza del teatro, que a diferencia del cine no puede tener igual cantidad de locaciones según sea necesario y la decoración pertinente, se acudió a la técnica del "espacio vacío" de Peter Brook, según la cual el teatro puede evocar una locación o lugar con una cantidad mínima de elementos, siempre y cuando se escoja con cuidado el elemento clave de esa ubicación.

De esta manera, un sofá se convirtió en el elemento esencial de toda locación que implicara hogar, una mesa decorada con sus sillas bastaba para representar un café o un restaurante, un escritorio y sillas para todo lo que fuera oficina, resolviendo de esta manera el problema del decorado de tal cantidad de locaciones.

Para ubicar al público en los diferentes hogares (el de Lenny y Amanda, el de Linda Ash y la casa de playa de Jerry Bender) el sofá cambia de cara con cada dueño: color azul para la casa de Lenny; colores chillones para Linda; motivos marineros para Jerry Bender. Este cambio de aspecto de un mismo sofá se lograba colocando un pareo diferente de acuerdo a cada necesidad, destacando la personalidad de cada dueño del hogar donde se encontrara. La tarea de "maquillar" el decorado la realizaban los

asistentes de escena, quienes a su vez tienen la responsabilidad de meter y sacar los elementos del mismo para cada escena.

► **ACCESORIO:** En la frontera entre el decorado y el vestuario, el accesorio es difícil de diferenciar. Generalmente complementan al decorado, objetos de oficina, teléfonos de las casas, etc. Todo aquello que sea manipulado directamente por el actor, bien sea del vestuario o del decorado, es considerado parte del sistema independiente de significados de los accesorios.

En *Poderosa Afrodita*, hay un sinnúmero de éstos: los teléfonos de Lenny, Linda, Amanda y Jerry; las cajas de la mudanza de Lenny y Amanda; la pelota de basket de Max; las carpetas de la oficina de adopciones; el libro de la secretaria de la escuela; el coche donde Linda lleva a su hija; el cuchillo y la revista de los mafiosos; la taza, el bastón de Tiresias; el menú del restaurante "La Acrópolis" (que en la película es el portal de un restaurante); en fin, todos accesorios que buscan hacer indicio gráfico a la realidad escenográfica del film.

► **SONIDO:** En la película el sonido de ambiente está presente durante los exteriores. El sistema de significados del sonido es diferente al de la palabra y al de la música, es el ruido de la naturaleza y de la vida que pretende evocarse de forma artificial

en el espectáculo teatral. En el montaje, el sonido de ambiente se obvia y se le da una oportunidad al efecto de sonido específico, el cual remite a una idea con significado específico contenida en el guión de la película: un trueno que presagia desgracia; el timbre que indica la llegada de Lenny a su cita con Linda; el sonido de los teléfonos; el efecto sonoro del helicóptero; toda una gama de efectos sonoros específicos con la función de sugerir cierta imagen y cuya importancia para la historia los hacen indispensables.

EPÍLOGO

El milenio ya dejó de ser nuevo. Las vanguardias cinematográficas avanzan de manera agigantada junto a las nuevas tecnologías. El cine digital, la animación computarizada capaz de remplazar actores y escenarios por gráficos de innegable realismo; elementos que con el uso apropiado sirven de recurso para contar de mejor manera la historia deseada, pero desde cierto punto de vista parecen prescindir cada vez más al ser humano.

A pesar de todos estos avances, el cine de Woody Allen se mantiene inmutable. Modesta realización, dedicación a los actores y un guión que represente sus ideas y emociones, su cine es su catarsis. Allá Hollywood con sus grandes producciones, sus premios y sus éxitos de taquilla, aquí sólo se encuentra un cineasta dedicado a su universo particular, aferrado de la manera más purista a hacer un cine totalmente propio.

Al igual que su personaje en *Deconstructing Harry*, Woody Allen se recluye en la realidad que él mismo ha inventado en sus películas. Bien sea utilizando todo aquello aconsejado por Pirandello en su breve encuentro, en el reflejo de sus influencias cinematográficas ó escondido detrás de sus técnicas de realización, el teatro está presente en esa realidad.

Me remito a la "Profesía Retrospectiva" de Hauser, "Cada obra de arte aparece como el resultado y el resumen del pasado gracias a sus elementos tradicionales y como origen de una nueva descripción de ese pasado, de una nueva orientación y división histórica, gracias a sus rasgos originales y actuales."

Los conceptos teatrales de Pirandello, se reflejan ahora sobre el cine de ese pequeño bufón enmascarado llamado Woody Allen. Coloqué entonces sobre mi rostro la máscara de director de teatro, tratando de demostrar tal aseveración. En ese momento, comenzó el recorrido de esta investigación y con él, mi aprendizaje.

¿Cómo poder hablar de teatralidad sin conocer al teatro?. Por esta razón el prólogo **Primero existió el teatro**, recorre ciertos aspectos básicos de la historia del teatro, preparando el terreno para convertir al teatro de Luigi Pirandello en eslabón de esta relación.

Quizás en un acto de locura o prepotencia, se me antojó colocar juntos a este par de autores para tratar de demostrar que el cine de Woody Allen tiene mucho que ver con los valores teatrales de Pirandello, valores que trastocaron de manera fulminante el mundo teatral, creando nuevos paradigmas que aún

hoy tienen vigencia y que fundamentados en conceptos universales fueron vínculo directo con el cine de Allen.

Estudiar la vida y la obra de Woody Allen por separado resulta imposible. Conocer a fondo las posibles vertientes teatrales de la obra de este autor, requería de un estudio conjunto de ambos tópicos, he allí la razón de ser del capítulo **Damas y caballeros, con ustedes... Woody Allen.**

En **La Máscara del Neurótico**, se entabla un primer símil entre la obra de Pirandello y la de Woody Allen. A partir del concepto de "máscara" usado por Pirandello, se estudió la figura del mismo Woody Allen como un personaje arquetípico, producto de la hipérbole de su propia personalidad, pero siempre conectado a la humanidad.

Si algo evidenciaba el uso de las máscaras, era en cierta forma la creación de una mentira. Se procede a unir nuevamente a Pirandello con Allen en **El Reflejo de una Realidad**, donde Pirandello concede a Allen el secreto para tolerar su existencia, haciendo despliegue de los preceptos pirandellianos sobre "la realidad" y "el espejo".

En un último símil entre estos dos autores, se encuentra la mutua manera de aprovechar el humor para sembrar en el espectador la semilla de la reflexión. Esta bufonesca herramienta, "el grotesco", que Pirandello utilizó como ningún otro, aparece con un desempeño similar en la obra de Woody Allen. A estudiar esta relación se dedica enteramente el segmento **El Grotesco de Woody**.

Hasta este punto la teatralidad en el cine de Woody Allen se manifiesta en sus contenidos, pero a partir de la segunda parte, **El CineTeatro Allen**, se desarrollan todas las manifestaciones de teatralidad presentes en su técnica y estilo cinematográfico. Unas provenientes de la influencia de autores cinematográficos con tendencias teatrales; y otras derivadas del uso del plano secuencia y el plano estático concentrado en la acción de los actores.

Hubiese sido en vano el esfuerzo de buscar conjeturas que condujeran la obra de Woody Allen a conectarse con los valores del teatro, sin la realización de un montaje teatral que demostrara todo lo ya explicado. Por esta razón los capítulos siguientes rinden testimonio de las vivencias que tuvieron lugar durante el proceso de montaje teatral de *Poderosa Afroditá*.

En **Poderosa Afrodita , La Película**, se hace un breve sondeo sobre el guión cinematográfico, a fin de preparar el terreno del siguiente capítulo **Del Proyector a las Tablas**, donde se exponen paso a paso y de forma general, cada una de las etapas necesarias para adaptar este guión cinematográfico en el escenario teatral. Porque el teatro es un ente vivo, una manifestación efímera, sólo para el momento de la representación, perdía sentido adentrarse en un análisis de rigor técnico, donde se expusieran las características de esta aventura. Citando a la profesora Daniela Egui, "El verbo teatro no alcanza su plenitud si no es encarnado".

Gracias a la colaboración de un ejército de voluntades llamado Teatro UCAB, el montaje pudo ser estrenado el dos de mayo del 2000. Con éxito o no, la obra consiguió reconstruir por tres funciones una realidad lo suficientemente coherente, que hizo posible que el público accediera a la obra, al eterno humano de Woody Allen a través del teatro; fue mi trabajo otorgar a los actores las máscaras de cada personaje, y dotar de tres dimensiones, de sudor y de vida, a aquellos espectros que en principio habían sido creados para proyectarse en las pantallas de cine, un espectro que ya en cierta forma, tenía un pie montado sobre las tablas del teatro.

Despido esta experiencia con las palabras de Martín Heidegger:

“Falta mucho para que nosotros pensemos sobre la esencia del obrar en forma suficientemente decidida. Se conoce el obrar sólo como el efectuar un efecto. Su actualidad es apreciada por su provecho. Pero la esencia del obrar es el consumir. Consumar quiere decir: realizar algo en la suma, en la plenitud de su esencia, conducir está adelante, Producere.”

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

FONTE, Jorge.

“Woody Allen”

Signo e Imagen/Cineastas. Cátedra Editores.

Madrid. España. 1998

ALLEN, Woody

“No te bebas el agua”.

TeatroCuadernos ínfimos 127- Tusquets Editores.

Barcelona, España. 1985

ALLEN, Woody

“*Hannah y sus hermanas*”.

Cuadernos ínfimos 132 – Tusquets Editores.

Barcelona, España. 1987

LAX, Eric

“*Woody Allen. La mejor biografía de este singular artista*”.

Grupo “Z”. Ediciones “B”.

Barcelona, España. 1991

BRODE, Douglas

“*Las películas de Woody Allen*”.

Odín Ediciones.

Barcelona, España. 1993.

CASETTI, Francesco. DI CHIO, Federico.

“*Cómo analizar un film*”.

Instrumentos Paidós. Colección dirigida por Umberto Eco.

Buenos Aires, Argentina 1991.

BAIZ QUEVEDO, Frank.

"Análisis del film y de la construcción dramática"

Litterae editores.

Caracas, Venezuela. 1997.

ADORNO, Theodor W. KOWZAN, Tadeusz. GOUHIER, Henri. ROY, Claude. BARRAULT, Jean - Louis. PRONKO, Leonard C. DOMMERGUES, Pierre. BARTHES, Roland. CROMMELYNCK, Ferdinand. LONESCO, Eugène. MARCEAU, Félicien. JAVORSEK, José.

"El teatro y su crisis actual".

Monte Avila Editores.

Caracas, Venezuela. 1992.

ALVARAY, Luisela.

"Las versiones filmicas. Los discursos que se miran". Colección de ensayos.

Editado Por Fundación Cinemateca Nacional.

Caracas, Venezuela. 1994.

CIRLOT, Juan - Eduardo.

"Diccionario de Símbolos"

Editorial Labor S.A.

Barcelona, España 1969.

ARISTÓTELES.

"Poética. Pensamiento filosófico".

Monte Avila Editores Latinoamericana.

Caracas, Venezuela 1991.

MONNER SANS, José María.
"Pirandello y su teatro".
Editorial Losada S.A.
Buenos Aires, Argentina 1959.

CHAIX – RUY, J.
"Testigos del siglo XX. Pirandello"
Editorial Fontanella.
Barcelona, España 1970.

PIRANDELLO, Luigi.
"Teatro"
Ediciones Guadarrama.
Madrid, España 1968.

PIRANDELLO, Luigi.
"Obras Completas". Los clásicos del siglo XX.
Tomo I.
Janés Editores.
Barcelona, España 1956.

PIRANDELLO, Luigi.
"Obras Escogidas"
Aguilar Editores.

HAUSER, Arnold.
"Sociología del Arte 1".
Ediciones Guadarrama.
Madrid, España. 1975.

FRANKL, Víctor E.

"La presencia ignorada de Dios. Psicoteapia y religión".

Ediciones Herder.

Barcelona, España. 1984.

SARTRE – HEIDEGGER.

"Sobre el Humanismo".

Ediciones del 80.

Buenos Aires, Argentina. 1981.

CHOCRÓN, Isaac.

"Tendencias del teatro contemporáneo".

Monte Ávila Editores.

Caracas, Venezuela.

ENCICLOPEDIAS:

SALVAT.

"Cinematografía". Tomo 3. Pag 765.

"Comedia". Tomo 3. Pag. 821.

"Chejov". Tomo 4. Pag. 967.

"Pirandello". Tomo 10. Pag. 2646.

"Teatro". Tomo 12. Pag. 3136.

SALVAT Editores S.A.

Barcelona, España 1976.

MICROSOFT CINEMANIA 97.

"Woody Aallen y filmografía"

"Ingmar Bergman"

"Federico Fellini"

Microsoft Corporation.

MICROSOFT ENCARTA 97.

"Teatro"

"Woody Allen"

"Luigi Pirandello"

"Commedia dell'arte"

"Cine"

"Catarsis"

"Mimesis"

Microsoft Corporation.

INTERNET:

Eat my balls Woody Allen.

<http://www.eatmyballsWoodyAllen.com>

Dark Horizons

<http://www.darkhorizons.com>

IMDB

<http://www.imdb.com>

Star Media

<http://www.starmedia.com>

The Complete Motion Picture Database.

<http://www.tvguide.com>

Microsoft Cinemania.

<http://www.cinemaniamsn.com>

Entrevistas:

Luis Alberto Díaz, Profesor titular de cine y comunicación audiovisual, UCAB.

Elisa Martínez, Profesora de comunicación audiovisual UCAB.

Marcos Reyes Andrádes, Profesor de teatro por más de 25 años, UCAB.

ANEXO

“PODEROSA AFRODITA”

DE

WOODY ALLEN

PERSONAJES

LENNY WEINRIB
AMANDA SLOAN
MAX
LINDA ASH
JERRY BENDER
KEVIN
BUD
SUSAN
RICKY
LOUI
MAESTRA DE MAX
SEÑORA DE ADOPCIÓN
LIDER DEL CORO
KASANDRA
TIRESIAS
MENSAJERO
YOCASTA
LAYO
EDIPO
DON, PILOTO DE HELICÓPTERO
CORO
GROUCHOS, ASISTENTES DE ESCENA

*EL PÚBLICO ENTRA A LA SALA CON MÚSICA GRIEGA, TRACK 1
"NEO MINORE". EN UN TEATRO, ENTRA EL CORO Y SE COLOCA
EN POSICIÓN.*

CORO.- ¡Ay del hombre!

El valiente Aquiles muere en prueba de sangre...
...por un premio, la novia de Menelao.
Y el padre de Antígona
Gobernante de Tebas,
se ciega a sí mismo como expiación por su lujuria,
víctima perdida de un deseo turbado.

La esposa de Jasón no corre mejor suerte,
dando vida,
solo para quitarla
con una furia vengadora.

LIDER DEL CORO.- Entender las sendas del corazón,
es captar la malicia o ineptitud de los Dioses,
quienes en sus torpes afanes de crear a
un sustituto perfecto, dejaron a la
humanidad aturdida e incompleta.

CORO.- Tomen por ejemplo el caso de Lenny Weinrib,
una historia tan griega y tan eterna,
Como el mismísimo destino.

*EN UN RESTAURANT. MUSICA JAZZ DE FONDO "MANHATTAN"
TRACK 5. LENNY, SU ESPOSA AMANDA Y BUD Y SU ESPOSA
SUSAN QUE ESTA EMBARAZADA, ESTÁN SENTADOS EN UNA
MESA BEBIENDO Y CONVERSANDO.*

AMANDA.- Lenny, hay que tener un bebé.

LENNY.- ¿Por qué?, Porque ella esta embarazada tu quieres un bebé, podrías tener tu propio peso medio. Yo no quiero un peso medio.

AMANDA.- ¿Por qué?, sería divertido

SUSAN.- ¿Por qué no?

LENNY.- Por que mi primera esposa no quería y no me volví a casar...

AMANDA.- ¡Oh, genial!...¿ y qué soy yo, un maniquí?

LENNY.-... Hasta ahora, no me dejaste acabar, además cambiaste de opinión, tu no querías tener hijos.

SUSAN.- Deberían tener hijos.

BUD.- Ya esta bien, dejen de molestarlo.

AMANDA.- ¿Tu no quieres?

LENNY.- (*A Bud y a Susan*) Cuando nos conocimos... a ella no le gustaba la playa, odiaba a los Hamptons, no quería tener hijos. Le encantaba el lado este, quería mudarse... y ahora de repente, le dio por tener un hijo y mudarse a Tribeca.

AMANDA.- No, solo si la galería se muda.

SUSAN.- El embarazo es fabuloso, te tratan como a una Reina de Inglaterra.

AMANDA.- Lo dices como si eso fuera bueno.

SUSAN.- Bueno, me encanta que me consientan, es fantástico.

AMANDA.- Yo no tengo tiempo ahora, están pasando cosas muy importantes en mi negocio.

BUD.- Déjame hacerte una pregunta ¿Cómo piensas tener hijos sin embarazarte?

LENNY.- Buena pregunta

AMANDA.- No, es simple, adopción.

LENNY.- Yo no, yo no quiero adoptar.

AMANDA.- ¿Por qué no?

SUSAN.- Es una buena idea.

LENNY.- No, tienes que estar loca, ¿Con mis genes?, Tengo genes de premio, se los voy a heredar a alguien.

AMANDA.- Es una locura...

LENNY.- Es por lo mismo que no alquilamos un carro, el orgullo de ser el dueño. Y no quiero adoptar.

AMANDA.- Lo siento Lenny, pero es una locura sabiendo que hoy el mundo está lleno de tantos niños necesitados.

SUSAN.- Sí.

BUD.- Es verdad.

LENNY.- Yo lo sé, pero...

AMANDA.- No, me refiero a que, ¿Por qué sobre poblar el mundo cuando hay miles de niños sin padres?

LENNY.- Tu solo quieres evitar las nauseas, por eso quieres adoptar.

AMANDA.- No, no es verdad. No puedo darme el lujo de perder un año ahora.

LENNY.- Olvídalo. El tema está cerrado.

BUD.- Me daría miedo que nos tocara un niño perverso.

SUSAN.- ¡Ay, por favor!

AMANDA.- Eso es paranoia.

LENNY.- Bud tiene razón, uno lee de esas cosas todo el tiempo.

SUSAN.- No.

BUD.- Así es.

LENNY.- Sí, adoptamos un niño lindo y precioso y luego al cumplir los trece años, una noche mientras dormimos nos mata con un hacha.

SUSAN (*a Bud*).- ¿Por qué le dices eso?

LENNY.- Pasa con frecuencia.

SUSAN.- No, no es así.

AMANDA.- De todas formas, ¿Cómo que "niño"? ¿Por qué no adoptamos una niña?

LENNY.- No estamos adoptando nada, nada.

BUD.- Oye dale un "Quieto" a este hombre, sí.

LENNY.- ¿Podemos pedir la cuenta e irnos por favor?

BUD.- Yo pago la cuenta, yo lo hago.

LENNY.- Me asombras, ¿Vas a pagar?, Una más y romperás el record de Di Maggio: 56 seguidas.

BUD.- No es verdad, ya pórtate bien

(BUD PAGA LA CENA Y TODOS SE LEVANTAN DE LA MESA PARA SALIR DE ESCENA)

TEATRO GRIEGO, TRACK 2 "HORUS TOU ZAKENA". LAYO SE ENCUENTRA A UN LADO DEL TEATRO Y YOCASTA EN EL LADO CONTRARIO JUNTO A EDIPO.

CORO.- Layo, padre orgulloso, habla.

LAYO.- Yo, dichosamente, si tuve un hijo. Tan apuesto, tan racional y valiente, que mil placeres derive de su presencia... ¿Y qué pasa?, un día me mata, ¿Y pueden creer que huye y se casa con mi mujer?

CORO.- Pobre Edipo, Rey de Tebas.

YOCASTA.- Mi hijo, mi hijo sí mató inadvertidamente a mi noble esposo, y sin darse cuenta, a toda prisa se acostó conmigo, su amada madre en lecho de lujuria.

LIDER DEL CORO.- Y así nació toda una profesión, que cobra a veces 200 dólares la hora, y usa horas de 50 minutos de hecho.

CORO.- ¿ Y por qué un niño ahora?

¿ Sin decir agua va?

LIDER DEL CORO.- Ojalá que no sea para llenar un vacío en su matrimonio.

YOCASTA.- Déjenla en paz. El impulso de ser madre es tan antiguo como la tierra.

CORO.- Los hijos crecen,
se van,
a veces a lugares tan ridículos como Cincinnati
o Boise, Idaho
y nunca los vuelves a ver.

LIDER DEL CORO.- Y si esperas que te llamen olvídalos

LAYO.- ¿Hay un vacío en el matrimonio de los Weinrib?

CORO.- No dijimos que lo había, solo estamos especulando sobre
posibles móviles

Los niños son un asunto serio

¡Miren!

He aquí un hombre que mató a su padre

y se acostó con su madre.

YOCASTA.- Odio decirles como llaman a mi hijo en Harlem.

*SONIDO DEL CELULAR DE LENNY. CONVERSACIÓN TELEFÓNICA
ENTRE LENNY Y AMANDA.*

LENNY.- ¿Hola?

AMANDA.- Hay un bebé que podemos adoptar.

LENNY.- ¿Estás hablando en serio?

AMANDA.- Hablé con Carolyn Hester. Nos halló un bebé, tenemos
que decidirnos pronto.

LENNY.- Yo no quiero un niño.

AMANDA.- Tu sabes lo difícil que es... y el bebé tiene un día de
nacido, madre saludable soltera, no tiene enfermedades y es un
niño. Tu querías un niño.

LENNY.- Amanda, no puedo hablar contigo de esto ahora, este no
es el lugar para tener esta discusión.

AMANDA.- Le dije a Carolyn que estuviera pendiente, ella tiene
experiencia en adopciones, sabe lo que está haciendo. Es un niño

saludable, nació esta mañana, no habrá problemas si actuamos pronto.

LENNY.- Mira tengo que ponerte el alto. Si quieres discutir esto en otra ocasión, podemos, pero si necesitas una respuesta rápida, es definitivamente ¡NO!.

(EL CIEGO TIRESIAS ENTREGA UN BEBÉ A LENNY. LENNY Y AMANDA, ENTRAN A SU APARTAMENTO CARGANDO A UN RECIEN NACIDO, AMBOS ESTÁN EMBOBADOS POR LA TERNURA DEL NIÑO.)

LENNY.- Hola

AMANDA.- ¿Le sostienes la cabeza?

LANNY.- Es adorable, sí. Dios mío. Que maravilla, este niño nunca va a ser boxeador. Necesito comprar unas pesas porque está ligero como una pluma.

AMANDA.- Quizás deberías regresármelo.

LENNY.- Más vale que lo cargues tú, está llorando.

AMANDA.- No pasa nada, está bien, está bien.

LENNY.- Que fabuloso, si hay algo de grandeza en mis manos, que pase a tu cuerpo.

AMANDA.- Contrólate.

LENNY.- Este niño va a ser un gran niño, ¡Es fabuloso!, ¿Cómo quieres llamarlo?

AMANDA.- ¿Llamarle?, ¿Qué tal Eric?

LENNY.- ¿Eric?, El niño no es un vikingo, quiero ponerle como uno de mis héroes.

AMANDA.- ¿Cómo qué?

LANNY.- ¿Qué tal Groucho?

AMANDA.- ¿Groucho?, ¡Por favor!.

LENNY.- En serio, es un gran... no sé,

AMANDA.- ¿Qué tal Fineas?

LENNY.- ¿Fineas?, ¿Es una broma?

AMANDA.- Ponle Fineas.

LENNY.- Fineas suena como a ejecutor de hipotecas, no quiero llamarle Fineas, es adorable. Déjame pensar. ¿Qué tal Dyango?, Como Dyango Reinhardt, el gran guitarrista.

AMANDA.- ¿Dyango Weinrib?

LENNY.- Esa es la maldición del apellido WEINRIB, no va con nada.

AMANDA.- Ok, ok, ¿Qué tal algo sencillo como Ben?

LENNY.- ¿Ben?, ¿Quieres llamarlo Ben Weinrib?, ¿Qué va a ser, un campeón de Gin Rummy?

AMANDA.- ¿Quieres negar tu descendencia?

LENNY.- Sólo quiero que el niño tenga un gran nombre, ¿Qué tal Sugar Ray Weinrib?

AMANDA.- Holden, por Holden Canfield

LENNY.- Holden suena bien si usamos tu nombre de soltera, si es Holden Sloan, pero no Holden Weinrib. Que lindo es, no puedo creer que sea... ¿Qué tal Cole?, ¿Cole Weinrib?, ¿Harpo Weinrib?, ¿Qué tal "Carl Sin Igual" Weinrib?, sería perfecto.

AMANDA.- ¡Dios mío!

LENNY.- ¿Qué tal Shane?, ¿Te gusta el nombre Shane?

AMANDA.- Shane es bonito.

LENNY.- Shane estaría bien.

AMANDA.- Sí, pero no quedaría un juez de la corte suprema llamado "Shane".

LENNY.- ¡Dios!, Ya sé. Brillante, brillante y medio, ¿Estás lista?... Thelonious Weinrib.

AMANDA.- ¡Max!, ¿Qué tal Max?

LENNY.- ¿Max?

AMANDA.- Sí, Max.

LENNY.- Que adorable, déjame cargarlo.

AMANDA.- Se está riendo.

LENNY.- Max está bien, Dr. Max Weinrib. Me gusta Max.

AMANDA.- Si Max está bien, es simple.

LENNY.- ¿Qué tal Senador Max Weinrib?, ¿Rabino Max Weinrib?, quizás deberíamos pensarlo un minuto más.

NEGRO. ENTRA MUSICA TRACK 9 "PENTHOUSE SERENADE", AL ENCENDERSE LA LUZ, LENNY JUEGA BASKETBALL CON MAX QUE YA HA CRECIDO.

LENNY.- ¡Max!... Tira, intenta otra vez... ¿Qué quieres ser cuando crezcas?

MAX.- No sé, quizás decorador de interiores.

LENNY.- ¿Qué?

MAX.- ¡Era broma!

LENNY.- No bromees con esas cosas, ven vamos.

(AMANDA, ACOMPAÑADA DE DOS ASISTENTES DE ESCENA SE LLEVA VARIAS CAJAS DE LA MUDANZA, OTROS DOS SE LLEVAN EL SOFÁ. LENNY Y MAX RECOGEN LO QUE QUEDA EN EL ESCENARIO.)

AMANDA.- *(A los asistentes de escena)* Eso va en el dormitorio, sígame.

MAX.- ¿Por qué nos mudamos?

LENNY.- ¿Cómo que por qué?, Nos mudamos porque tu mamá se quería mudar, la galería donde ella trabaja se mudó al centro y, ya sabes, ella se quería mudar.

MAX.- ¿Quién es el jefe entre tu y mi mamá?

LENNY.- ¿Cuál es la pregunta?

MAX.- ¿Quién es el jefe entre tu y mami?

LENNY.- ¿Quién es el jefe?, No sabes eso, ¿No sabes quién es el jefe entre tu mamá y yo?

MAX.- No.

LENNY.- Yo soy el jefe, mami es la que toma las decisiones. Hay una diferencia entre... digo, mami dice lo que vamos a hacer y... yo tengo el control sobre el control remoto. Aquí están tus creyones.

(Lenny y Max salen de escena con la última de las cajas)

*LENNY Y AMANDA ESTÁN EN LA ESCUELA CON UNA MAESTRA
HABLANDO DEL FUTURO DE MAX. LA MÚSICA CONTINÚA.*

AMANDA.- Somos nuevos en el vecindario y queremos que Max esté de verdad en la mejor escuela.

MAESTRA.- ¡OH!, Pues esta es.

LENNY.- Es un niño muy brillante, brillante.

MAESTRA.- Los resultados de sus pruebas son excelentes.

LENNY.- Tiene un gran sentido del humor y es muy dulce.

AMANDA.- Tiene gran personalidad.

MAESTRA.- Aquí tenemos un programa especial para estudiantes brillantes.

LENNY.- ¿De veras?...Él califica...

(SUENA CELULAR DE AMANDA)

MAESTRA.- Sí definitivamente.

AMANDA.- *(SE LEVANTA Y PIDE PERMISO PARA HABLAR POR
CELULAR SIN INTERRUMPIR)*

MAESTRA.- Claro que sí...

LENNY.- Se va a admirar de su sintaxis.

MAESTRA.- Los dotes verbales dicen mucho.

LENNY.- El niño habla como un adulto.

*(AMANDA VUELVE A LA MESA DESPUES DE HABLAR Y LOS
INTERRUMPE)*

AMANDA.- Discúlpeme un segundo por favor

(LENNY SE LEVANTA Y VA A HABLAR CON ELLA)

AMANDA.- ¿Podemos ir a cenar esta noche con los Dorian a La Cirque?

LENNY.- ¿Los Dorian?, No, ya tenemos boletos para el teatro.

AMANDA.- No puedo.

LENNY.- Pero tienes que ir, no se consiguen esos bolatos.

AMANDA.- Tu no tienes que ir, pero yo si debería.

LENNY.- Van dos cancelaciones esta semana.

AMANDA.- Ve con Bud.

LENNY.- No estoy casado con Bud.

AMANDA.- Oye, ve, no quiero discutirlo ahora.

(LA MAESTRA SE PERCATA DE LA DISCUSIÓN Y SALE DE ESCENA PARA NO IMPORTUNAR. LENNY Y AMANDA QUEDAN SÓLOS EN ESCENA)

AMANDA.- Dios, que vergüenza me dio.

LENNY.- ¿Por qué?, Solo por que no quiero ir a cenar con la pareja más sosa del mundo.

AMANDA.- Quizás me pongan mi propia galería.

LENNY.- Dije que iría, lástima lo del teatro.

AMANDA.- Por favor, esta vez habla, no te quedes como un zombi toda la noche.

LENNY.- Hey, la última vez que hablé, te enojaste conmigo.

AMANDA.- Sí, estábamos hablando de un museo, no de Muhamed Alí.

LENNY.- Perdí el hilo, esos temas me aburren.

AMANDA.- Es que no quiero ser el motor de la Galería Bender para siempre, quiero la "Galería Amanda Sloan".

LENNY.- No, la "Amanda Weinrib", hay un problema de eufonia.

AMANDA.- No estuviste demasiado agradable hoy.

LENNY.- ¿Por qué lo dices?, ¿Por qué dije que no quiero ir a la casa de tu jefe en los Hamptons?, Tu odias los Hamptons, tu antes odiabas la playa.

AMANDA.- Si, pero ya no es así.

LENNY.- ¿Por qué estas tan enojada?

AMANDA.- Porque no quieres venir.

LENNY.- Tu sabes como es, una vez me mordió una garrapata.

AMANDA.- ¡OH!, Una garrapata, ¿y qué?

LENNY.- No, una cosa negra se instaló en mi pierna.

AMANDA.- Por los posibles contactos, puedo tolerar unas garrapatas.

LENNY.- ¿Cómo que contactos?, Hablas como si fueras una espía internacional.

AMANDA.- Planeo tener mi propia galería y pronto.

LENNY.- Haz cambiado increíblemente con los años.

AMANDA.- ¿Sabes que Lenny?, La gente crece...cierta gente.

LENNY.- Crecer, eso no es crecer. Tu odiabas la playa. Jerry Bender está loco por ti...

AMANDA.- ¿Qué?

LENNY.- Se queda mirándote, te desnuda con la mirada.

AMANDA.- No, esa es su mirada normal.

LENNY.- No es su mirada normal, si él me mirara así, lo golpeará o lo besará en los labios.

AMANDA.- Dejemos esto, por favor.

AMANDA SALE DE ESCENA Y ENTRA BUD PARA CONSOLAR A LENNY.

BUD.- Todas las parejas tienen altibajos. Están en un bajo.

LENNY.- No quiero estar en un bajo, pero tampoco quiero estar bajo el nivel del mar.

BUD.- Lenny. ¿Por qué hacer olas?, Tienes una esposa lista y bonita y tienes un hijo al que adoras.

LENNY.- Lo sé, quieres que te cuente de Max, quieren ponerlo en una clase especial por ser tan brillante.

BUD.- Claro, tiene dos padres brillantes.

LENNY.- Sean quienes sean, todavía no sé.

BUD.- Es como criar pura sangre, el niño debe ser de buen tronco, es apuesto y brillante, tiene muy buena personalidad y es simpático.

LENNY.- Eso no es obra mía, Amanda hizo la adopción, yo solo me resistí.

BUD.- Quiero decir que un buen papá y una buena mamá, producen a un niño sensacional como Max.

LENNY.- Creo que el padre murió, pero... la madre...

(SONIDO DE TRUENO QUE CORTA LA IMAGEN).

EL CORO REACCIONA VIOLENTAMENTE DESDE SU ESPACIO. TRACK 1 "NEO MINORE."

CORO.- ¡No des un paso más!

LIDER DEL CORO.- Sé lo que estás pensando y olvídalos.

LENNY.- ¿Cómo puedo olvidarlo?, Ya me entró el pensamiento en la cabeza.

CORO.- ¡OH, nefasto destino!

Hay pensamientos que vale más

Dejarlos impensados.

LENNY.- Apuesto a que la madre de este niño debe ser lo máximo.

LIDER DEL CORO.- Tal vez deberías pensar que heredó todo de su padre.

LENNY.- Eso es muy improbable, pero lo voy a averiguar.

CORO.- Mejor no hagas nada.

LENNY.- Apuesto a que es fabulosa.

LIDER DEL CORO.- Curiosidad, eso es lo que nos mata...

No los ladrones,

Ni eso de la capa de ozono,

Son nuestros corazones y mentes.

LENNY.- Lo voy a averiguar.

CORO.- ¡Por favor Lenny!, ¡No seas pendejo!

OFICINA DE ADOPCIÓN, LENNY Y LA SEÑORA DE ADOPCIÓN, UN ESCRITORIO, TELEFONO, ARCHIVO O CARPETA.

SEÑORA DE ADOPCIÓN.- Recuerdo vagamente la adopción, porque soy algo amiga de Amanda, no fue hace tanto, traté de acelerar los tramites por tratarse de ella. Creo que el bebé era hijo de una madre soltera, sin papá.

LENNY.- Sí, exacto. ¿Entonces sería posible que me diera el nombre de la madre?, Me gustaría saberlo.

SEÑORA DE ADOPCIÓN.- El nombre está archivado, aún teniéndolo, no se lo puedo dar. ¿Para que quiere saberlo?

LENNY.- Tengo curiosidad y quisiera obtener toda la información posible.

SEÑORA DE ADOPCIÓN.- Lo siento, no lo puedo ayudar más.

LENNY.- ¿No existe la posibilidad de...?

SEÑORA DE ADOPCIÓN.- No, esas son las reglas.

LENNY.- Soy el padre del niño.

SEÑORA DE ADOPCIÓN.- Las reglas son muy firmes, no se hace. ¿Cómo esta el niño?

LENNY.- Muy bien, es fabuloso.

SEÑORA DE ADOPCIÓN.- Salúdeme a Amanda.

LENNY.- ¿No hay posibilidad de que...?

SEÑORA DE ADOPCIÓN.- Lo lamento. Lo lamento mucho. Imposible.

LENNY.- Está bien, gracias.

SEÑORA DE ADOPCIÓN.- Adiós.

(LENNY SALE DE LA OFICINA, ENTRA MÚSICA TRACK 3 "I FOUND A NEW BABY," LA SEÑORA DE ADOPCION TAMBIEN SE VA. LENNY ENTRA A ESCONDIDAS A LA OFICINA Y EMPIEZA A ESCUDRIÑARLA HACIENDO UN GRAN DESORDEN. MÚSICA.)

LIDER DEL CORO.- ¿Qué estas haciendo Weinrib?

LENNY.- Baja la voz, va a volver es un minuto.

LIDER DEL CORO.- Estas rompiendo la ley.

LENNY.- Hay una ley más alta, yo puedo averiguar quien es la madre.

LIDER DEL CORO.- El juez no lo va a ver así.

LENNY.- ¿No puedes hacer de vigía?

LIDER DEL CORO.- ¿Yo?, Yo soy el director del coro.

LENNY.- ¿Y que?

LIDER DEL CORO.- Dile a tu amigo Bud que te ayude.

LENNY.- No puedo. Susan y Amanda son amigas, Bud le dice todos sus secretos.

LIDER DEL CORO.- ¿Por qué es un secreto?

LENNY.- No lo sé. ¿ En que clase de discusión me metí contigo? Amanda no entendería.

LIDER DEL CORO.- Te sientes culpable, porque tienes ideas exageradas de la mamá de Max. Es comprensible, las cosas no van muy bien con Amanda.

LENNY.- Por eso siempre vas a ser el miembro del coro, porque no haces nada. Yo actúo, yo tomo medidas, yo produzco cambios.

LIDER DEL CORO.- Mejor apresúrate, oigo pasos.

(REGRESA LA SEÑORA DE ADOPCION Y LENNY TORPEMENTE TOMA LOS ARCHIVOS Y CHOCA CON ELLA A LA ENTRADA DE LA OFICINA)

LENNY.- Se me olvidó mi... se me cayó mi sobre. Contiene una entrevista importante con un tipo, con Roberto Durán.

CONTINÚA LA MÚSICA. (LENNY HUYE Y DEJA ATRÁS AL CORO).

CORO.- ¡No lo van a creer, pero va rumbo a Pensilvania.

LIDER DEL CORO.- De todas las debilidades humanas,

La obsesión es la más peligrosa.

CORO.- ¡Y la más tonta!

(CONTINUA MUSICA. LENNY PREGUNTA A TRES DE LOS ASISTENTES DE ESCENA Y AL CIEGO TIRESIAS)

LENNY.- *(Preguntando a los Asistentes de escena que se encuentran en la audiencia)* Estoy buscando a una tal Leslie Wright... ¿Alguien la conoce?

ASISTENTE 1- Leslies Wailes se llamaba, no Leslie Wright, Leslie Wailes.

LENNY.- ¿Leslie Wailes?

ASISTENTE 1- Se mudó a Nueva York para ser actriz.

la mujer que está buscando... preguntamos y otro señor nos dijo que se llamaba Leslie St. James. Parece que se mudo a Nueva York para ser actriz.

LENNY.- ¿Leslie St. James?

ASISTENTE 1- Si, se acordaba bien de ella, Leslie St James es el nombre que adoptó

ASISTENTE 2- Había una Leslie St. James, pertenecía al sindicato de extras, eso es lo que sé de ella.

LENNY.- ¿Qué quiere decir, que era extra de cine o extra de teatro?

ASISTENTE 2- No sé más nada. Hay una dirección, pero este libro es de hace varios años. Así que...

LENNY.- Estoy buscando a una actriz... Leslie St. James, o quizás Leslies Wailes, no sé pero...

TIRESIAS.- Oh sí, me acuerdo, era una chica alta, se cambió el nombre a Linda Ash.

LENNY.- ¿Linda Ash?

TIRESIAS.- Era un nombre falso, hacia películas sexuales.

LENNY.- ¿Películas sexuales?

TIRESIAS.- Sí, ya sabe, como "Garganta Profunda", pornográficas ; alta, rubia, sexy, muy sexy.

LENNY.- ¿De veras?...¿ guapa?

TIRESIAS.- Muy guapa, un cuerpo tremendo.

(LENNY BUSCA A UN TERCER ASISTENTE DE ESCENA).

LENNY.- ¿Cómo estás?

ASISTENTE 3- ¿Cómo estás?

LENNY.- Bien, bien. ¿Puedo hablarte un minuto?, necesito un favor

ASISTENTE 3- Lo que gustes ¿qué?

LENNY.- ¿Tienes amigos en el negocio de las películas para adultos?

ASISTENTE 3- Mi sobrino conoce a todos, ¿por qué?

LENNY.- Trato de localizar a una actriz llamada Linda Ash.

ASISTENTE 3- ¿Sabes en que película salió?

LENNY.- No, traté de rentar un video pero me dio vergüenza porque un vecino me vio y... ya sabes.

ASISTENTE 3- Entiendo. Déjame llamarte cuando sepa algo ¿sí?

LENNY Y AMANDA SE ENCUENTRAN EN EL ESCENARIO. ENTRA MÚSICA, TRACK 5 "TAKE FIVE,"

LENNY.- No se porque tenemos que pasar el fin de semana en casa de Jerry.

AMANDA.- Por favor Lenny, ya lo habíamos discutido. Hay muchos clientes importantes allí.

LENNY.- Tu sabes que el tipo se te va a quedar mirando todo el fin de semana y te va a desvestir mentalmente.

AMANDA.- No es así. Dios mío, tu paranoia es solo comparable con la de José Stalin.

CASA DE JERRY. LOS ASISTENTES DE ESCENA TRAEN A JERRY CARGADO EN EL SOFÁ, ESTE DESVISTE A AMANDA CON LA MIRADA. AMANDA SONRIE Y LENNY LO MIRA CON ODIO.

JERRY.- Me alegra mucho que hayas podido venir este fin de semana, hay gente aquí que necesitas conocer.

AMANDA.- Gracias Jerry, te lo agradezco mucho. De veras me encanta tu velero.

JERRY.- Si, es divertido ¿verdad?. Lamento que el mar está tan picado.

LENNY.- No hay problema, no me importa vomitar contra el viento.

JERRY.- ¿Sabes?, podemos ver la casa de al lado a las 3:00, tiene unas...

LENNY.- ¿Sería posible que hiciera una llamada rápida?

JERRY.- Sí, Seguro, el teléfono está por allá.

AMANDA.- Sabes, lo de la casa suena emocionante ¿Cuánto están pidiendo?

JERRY.- Amanda, oye ¿Por qué no pasas la noche aquí conmigo?, Podemos ir a navegar. Las estrellas te van a dejar asombrada.

AMANDA.- Me encantaría, de veras me encantaría,

JERRY.- Entonces hazlo.

AMANDA.- No, Lenny tiene que regresar.

JERRY.- ¿De veras?

PAUSA

AMANDA.- Sí.

(AMANDA SALE DEL ESCENARIO, JERRY LA SIGUE. LENNY HABLA POR TELÉFONO CON EL ASISTENTE)

VOZ DEL ASISTENTE DE ESCENA N°3.- Ya tengo información sobre Linda. Ha salido en unas cuantas películas. No es una gran estrella, por eso no habías oído de ella. Trabaja bajo el nombre artístico de "Judy Acaba". Más que nada es prostituta... eh... tengo su número.

(LENNY CUELGA EL TELEFONO.)

LENNY.- ¿Judy Acaba?

KASANDRA.- Nunca debiste haberla buscado. Ahora veo grandes problemas.

LENNY.- Ay, por el amor de Dios. Pareces una Kasandra cualquiera.

KASANDRA.- No soy una Kasandra cualquiera, yo soy la verdadera.

LENNY.- Necesito investigar esto.

KASANDRA.- Lo lamentarás,

Te lo advierto,

Renuncia ahora,

Y no dejes que Amanda te convenza de comprar la casa de al lado.

LENNY.- ¿Qué?

KASANDRA.- Veo grandes problemas con la erosión marítima y una hipoteca enorme.

(LENNY REGRESA CAUTELOSO AL SOFÁ QUE ESTÁ VACÍO, SACA EL NUMERO DE LINDA ASH DE SU BOLSILLO Y LLAMA A ESCONDIDAS.)

LENNY.- Hola, ¿Habla Linda?...habla Lenny, Charlie Biggs me dio tu número y... me preguntaba si posiblemente... ¿Tendrías algo de tiempo mañana?...

LIDER DEL CORO.- No deberías hacer esto.

LENNY.- Ya déjame.

LIDER DEL CORO.- ¿Vas a ser infiel?, ¿Vas a engañar a Amanda?

LENNY.- No voy a ser infiel, solo quiero ver.

LIDER DEL CORO.- Te puede pegar alguna enfermedad, piensa en el SIDA, ¿No te da miedo?

LENNY.- No me voy a acostar, solo quiero ver como es, quiero llegar a conocerla o algo. *(Volviendo al teléfono)* ¿Sería posible que nos viéramos en un hotel?

LIDER DEL CORO.- ¿Vas a rentar un cuarto de hotel con una prostituta y no vas a dormir con ella?

LENNY.- Déjame en paz... ¿Qué tal el Plaza en la calle 59?

LIDER DEL CORO.- ¿Qué estas haciendo?, Al menos escoge un lugar remoto. Dios.

LENNY.- Linda, ¿qué tal en tu casa?, ¿Existe esa posibilidad?.

Ajá... espera un segundo. *(Con la mano pide una pluma al líder del*

coro). A las 3 en punto estaré ahí... y me llamo Lenny... Ah... Lenny Gildersleeve.

(Cuelga) No lo puedo creer, no lo puedo creer.

COMIENZA MÚSICA, TRACK 11 "THE IN CROWD" LENNY SE PREPARA PARA CONOCER A LINDA, TOCA EL TIMBRE Y ABRE LINDA.

LINDA.- Hola, ¿Eres mi cita de las 3.00?

LENNY.- *(PAUSA)* Linda Ash.

LINDA.- Sí.

LENNY.- Soy Lenny.

LINDA.- Hola Lenny, vamos pasa.

LENNY.- ¿Tu eres Linda Ash verdad?

LINDA.- Sí.

LENNY.- Porque hablamos por teléfono.

LINDA.- Sí, ¿te sientes bien?, te ves pálido.

LENNY.- Estoy bien.

LINDA.- ¿Quieres algo de tomar?

LENNY.- ¿Tienes agua mineral?

LINDA.- ¿Qué?

LENNY.- Nada más agua del grifo.

LINDA.- Seguro tengo eso.

LENNY.- Tu... ¿Definitivamente eres Linda Ash?

LINDA.- Sí, ¿Qué te pasa, acabas de tener una apoplejía o algo?, te lo he dicho 3 veces, yo soy Linda Ash.

LENNY.- Tienes un bello apartamento. Es magnífico.

LINDA.- Sí, tengo un gran sentido del humor, eso es algo que verás en mi, soy chistosa y tolero los chistes sobre mí, ¿Sabes?, Mucha gente no los aguanta.

LENNY.- Pues yo sí, también dicen que tengo sentido del humor. La verdad estoy un poco mareado.

LINDA.- Oh no, siéntate.

LENNY.- No sé por que, normalmente soy la salud personificada.

LINDA.- ¿Sí?, ¿Haces ejercicios?

LENNY.- No religiosamente.

LINDA.- Yo tampoco soy religiosa, mis papás eran episcopales.

LENNY.- ¿Lo son?

(SILENCIO CORTO)

LINDA.- ¿Y a que te dedicas Lenny? Oh no, espera, tengo talento para adivinar como se gana la vida la gente... ¡Vendedor de tapetes!.

LENNY.- Casi, soy periodista deportivo.

LINDA.- Mierda, ahora si que me ponche; ¡Espera, esperal, ¡Me ponché!...¡Ponché!, ¿Lo viste?*(RISAS)*

LENNY.- Lo vi.

LINDA.- Una vez lo hice con un luchador enorme, peludo. Esperaba un palo de caballo, pero no tenía casi nada.

LENNY.- Mira, ¿Me das un poco de agua?, Aunque sea marrón, no importa.

LINDA.- Oh, disculpa.

LENNY.- No me molesta el oxido ni los minerales... es que me siento un poco...

LENNY.- Cuéntame un poco de ti Linda.

LINDA.- ¿Qué quieres saber?

LENNY.- Cualquier cosa, solo quiero saber algo de ti.

LINDA.- Bueno, básicamente Lenny...

LENNY.- ¿Sí?

LINDA.- Soy actriz.

LENNY.- Maravilloso.

LINDA.- Me gusta el drama, estudio...

LENNY.- ¿Sí?, ¿Dónde estudias?

LINDA.- Con Paul De Lucca, ¿has oído hablar de él?

(Comienza a hacerle cosquillas detrás de la oreja)

LENNY.- ¿Paul De Lucca?, no, pero yo no...

LINDA.- Si, es realmente conocido como un genio.

LENNY.- No lo dudo.

LINDA.- Él opina que voy a ser una gran estrella.

LENNY.- Se que lo serás.

LINDA.- Quizás haz visto alguna de mis películas.

LENNY.- Es posible.

LINDA.- ¿Vistes alguna vez "La Cuca Encantada"

LENNY.- Todavía no, pero está en mi lista.

LINDA.- ¡Oh, está en video, la puedes alquilar!. Pero mi verdadera ambición es aparecer en un musical de Broadway, se cantar.

LENNY.- ¿De veras?. *(Suena el teléfono)*.

LINDA.- Disculpa.

LINDA.- ¡Alo!...ocupada. Algunos de ellos se llaman pito ¿ya?.

LENNY.- ¿Era tu esposo?

LINDA.- Ah, que gracioso.

LENNY.- ¿No tienes esposo, ni familia ni nada por el estilo?
(Linda queda en silencio con la mirada perdida)

LENNY.- Algunas tienen. Hiciste una cara rara, ¿dije algo malo?

LINDA.- Eh... no, no. ¡Dime!, ¿Qué se te antoja Len?. *(Actitud de trabajo)*.

LENNY.- ¿A mí?, me gustaría charlar un rato, yo pense en ir lento, entrar en calor poco a poco, sabes...

LINDA.- ¿Eres casado verdad?

LENNY.- ¿Cómo lo sabes?

LINDA.- Porque tienes ese aire.

LENNY.- ¿Aire, de que aire hablas?

LINDA.- Ese que dice que hace mucho tiempo que no te dan una mamada sensacional.

LENNY.- ¡Ah, ese aire!...puedo entender... ¿De donde eres?

LINDA.- De por ahí, ¿por qué está tan interesado en mí?
(Toma la mano de Lenny y la pone en su pecho)

LENNY.- Ese es mi dedo.

LINDA.- Ya lo sé, a ver. ¡Jala!, ¡Jala!...¡Jala el cordón!

LENNY.- ¿Jala el cordón?

LINDA.- Sí, jálalos todos. Vas a ver, es fácil, jala...

LENNY.- Yo no...

LINDA.- (*RIENDO*) ¿Ves?, ¡Se abre!

(*Se abre el suéter de Linda, mostrando su pecho, Lenny ríe y aplaude nerviosamente*)

LENNY.- Que bonito... yo, yo...

(*Linda se quita el suetercillo*)

LENNY.-...¡Oh!, de veras... que eres muy atractiva. Una joven sumamente hermosa.

LINDA.- ¡Oh, gracias Lenny!, tu también eres adorable, así que ¿qué dices?, ¿Quieres ir adentro?, ¿Darte una ducha?...estudiarme de cerca.

LENNY.- No, no, de veras, yo ya me bañé.

LINDA.- (*Le besa la mano*). Hueles a limpio.

LENNY.- Gracias.

(*Linda le besa la oreja y a Lenny le da cosquillas*)

LINDA.- Eres sensible.

LENNY.- Es mi punto débil, mi oreja...

(*Linda se ríe y lo hace otra vez. Lenny se ríe apenado*)

LENNY.- Ni hablar de,... de... unas mordiditas, me vuelvo loco.

LINDA.- ¿Estas nervioso?

LENNY.- No... sí, lo estoy, a decir verdad.

LINDA.- Te ves nervioso.

LENNY.- La verdad es que nunca había hecho esto antes.

LINDA.- Ok, está bien, voy a ir despacio. (*Lo acaricia lentamente*)... a propósito, creo que te debo decir antes de cualquier cosa. Cobro 200 dólares.

LENNY.- No hay problema, no hay problema... (*Lenny le da el dinero*)... como muestra de buena voluntad...

LINDA.- ¡Gracias!, Eres muy amable Len.

LENNY.- Lo anotamos como “contribución religiosa.”

LINDA.- No, de veras, ¿sabes porque me gustaste de entrada?

LENNY.- ¿Por qué?

LINDA.- Los fracasados siempre me atraen.

LENNY.- ¿Crees que soy un fracasado?

LINDA.- Sí, no tienes confianza, eres muy tierno. Me gusta eso en un hombre. No aguanto a esos que arrojan el dinero, se sacan el palote y lo menean por toda la casa.

LENNY.- Yo, yo no haría eso ni aún queriendo.

(Suena el teléfono)

LINDA.- ¡OH Mierda!(Contesta). Hola Angela... ¡OH!, gracias por pensar en mi...¡Si, fantástico!...ok, nos vemos a las 10, adiós.

(Cuelga). Me dieron un papel en una película de Angela Dawson, ¡tengo que hacerlo con ella!

LENNY.- ¡No te entiendo!, Si quieres ser una actriz de Broadway ¿Por qué haces pornografía?

LINDA.- ¿Qué te pasa?, Es buena experiencia, es curriculum.

LENNY.- ¿Qué?, ¿Hacerlo con una mujer frente a una cámara?
¿Así vas a llegar a ser una estrella?

LINDA.- ¿Por qué te enojas?

LENNY.- No me enojo, solo pienso que es una locura, eres una mujer joven y atractiva. No tienes que vivir así.

LINDA.- ¿Quién eres tu?, ¿Mi pastor?

LENNY.- ¡Es una locura!, los hombres te pagan y realizas todos estos actos, así nunca podrás ser...¡hey!, Te estoy hablando, ¡podrías tener una familia!...

LINDA.- ¡Suéltame!

LENNY.- ...¡Podrías tener un hijo!, ¿Te gustaría que tuviera esa imagen de ti?

LINDA.- ¡Basta ya!, No me gustan los hombres posesivos...

LENNY.- Yo no soy posesivo.

LINDA.-... Vienes aquí, no quieres hacer nada conmigo y empiezas a decirme que hacer.

LENNY- Solo quiero hablar contigo...

LINDA.- ¿Tu que?, ¿Quieres hacerlo o no?

LENNY.- Quiero hablar, te pagué y quiero hablar, compré tu tiempo.

LINDA.- ¡Olvídalo!, ¡No!, Te regreso tu dinero, te lo regreso, ¡Devolución!

LENNY.- Conserva el dinero, quédate con él, compré tu tiempo.

LINDA.- ¡No, largo!

LENNY.- ¿Por qué no podemos hablar?

LINDA.- ¡FUERA!

TEATRO GRIEGO. MÚSICA, TRACK 2 "HORUS TOU ZAKENA"

CORO.- ¡Pobre Weinrib!

 Date media vuelta

 No interfieras más

 ¡Acepta la verdad!

KASANDRA.- Veo un desastre

 ¡Veo una catástrofe!

 Peor... veo abogados.

CORO.- ¡Pero esperen!

 ¡Un mensajero!

MENSAJERO.- ¡Vengo de Manhattan, donde Lenny Weinrib, torturado por pasiones demasiado abrumadoras para controlarlas, llamó a esa zorra por teléfono en un desesperado esfuerzo por volver a verla!

¡A pesar de luchar con sus deseos, tratando de dominar una curiosidad no saciada la vez primera, si no estimulada!

¡Su sed por conocer más a esta mujer, lo llevó a llamarla!, nervioso y confundido, al principio habló con su contestadora, luego al quinto intento, ella contestó...

¡Doloroso es relatar que ella pensó que estaba loco, y no aceptó verlo en persona!. “Deja de molestarme, gusano” fue su cortante declaración, luego lo mandó para el sitio que empieza con “M”.

¡Agonizando y desesperado!, llamó de nuevo ofreciéndole abundante compensación financiera sólo por una breve charla, pero ella le rogó que se fuera a volar y le colgó!

¡Finalmente, en una depresión mezclada con mucha ansiedad, Lenny se paró frente al hogar de Linda y esperó hasta el momento en que la vio caminando hacia la lavandería!

LENNY ESPERA A LINDA CON UN RAMO DE FLORES Y LA SORPRENDE DE FRENTE.

LINDA.- ¡Oh, Dios mío!

LENNY.- No te alteres. Pensé que quizás podríamos comer juntos, pagaré por tu tiempo, sólo quiero hablar contigo.

LINDA.- ¡Ya, está bien!, ¿Qué eres?, ¿Una especie de perverso?

LENNY.- No soy uno de esos psicópatas que matan las prostitutas, te lo juro.

LINDA.- ¿Por qué dices semejante cosa?

LENNY.- Era broma...

LINDA.- Escucha, en mi trabajo tengo que cuidarme de individuos extraños, conocí una chica que la mataron.

LENNY.- Te traje flores, mira, te compré flores. Te invito a comer, pagaré por tu tiempo, solo quiero hablar contigo.

ENTRA MÚSICA TRACK 9 “PENTHOUSE SERENADE”, LENNY Y LINDA COMEN EN UN RESTAURANT.

LINDA.-... Luego mi mamá se casó con mi tercer papá, no sé, el hecho es que el vino a vivir con ella , no nos llevábamos bien, era un borracho asqueroso.

LENNY.- ¿Qué tal tu papá hereditario?

LINDA.- Era un narcotraficante y también robaba autos y era carterista, era ladrón y no sé que más... y también era epiléptico.

LENNY.- ¿Seguro que no se te olvidó nada?

LINDA.- Fraude por correo...

LENNY.- ¿Fraude?...

LINDA.- Por eso fue que lo agarraron.

LENNY.- Tienes el apetito de un leñador.

LINDA.- ¡Oh sí!, Gracias.

LENNY.- Come todo lo que quieras.

LINDA.- Tengo mucha hambre; entonces huí de la casa cuando tenía catorce y me fui con un músico que se llamaba Jhony. Fue terrible porque peleábamos todo el tiempo. Johny, finalmente, se suicidó. Durante años pensé que había sido por mi manera de cocinar, el siempre odiaba mis salsas. Después pasé tiempo en Chicago, Filadelfia, otro lado y acabé aquí.

LENNY.- ¿Nunca pensaste en conseguir un trabajo normal?

LINDA.- Sí, claro que sí, fui mesonera, trabajé en un salón de masajes, sexo telefónico, de vez en cuando me tiraba a un hombre por plata y un día mi amiga Susie me ofreció un papel en una película llamada "Vaginita feliz", y yo acepté... y... me acuerdo que yo estaba muy nerviosa, porque nunca lo había hecho frente a una cámara, ¿sabes?...así que estoy ahí, en mi primer día en el set y... hay un tipo cogiéndome por detrás, y están estos dos enormes tipos en mi boca al mismo tiempo, y recuerdo que pensé: "Me gusta la actuación. Quiero estudiar"

(PAUSA)

LENNY.- Sí, bien... esa es una manera de empezar una carrera...
cuéntame de tu familia.

LINDA.- Sí, ya te conté, podrías escribir un libro sobre eso.

LENNY.- ¿Pero habían miembros extraordinarios?, ¿Muy brillantes
o con mucho talento?

LINDA.- Sí, si... disculpa sí había, se suponía que el hermano de
mi papá era un genio, nunca lo conocí, pero todo el mundo decía
que él era brillante.

LENNY.- ¿Sí?, ¿A qué se dedicaba?

LINDA.- Era un violador en serie, pasó toda la vida en la cárcel,
pero era bueno para las matemáticas.

LENNY.- ¿Bueno en matemáticas?

LINDA.- Creo que saqué mi inteligencia de él. Los demás son puros
vagos, yo soy la única que tiene ambiciones.

LENNY.- ¿Nunca tuviste la ambición de casarte?

LINDA.- ¿Para qué?, Todos son unos cabrones, uno de ellos me
golpeaba y el otro se cogía a mi mejor amiga a escondidas...era
asqueroso.

LENNY.- ¿De veras?, Déjame preguntarte esto: ¿En ningún punto
de tu vida pensaste: "quizás me gustaría tener un hijo"

(PAUSA)

LINDA.- Sí, tuve un hijo una vez.

LENNY.- ¿Sí?

LINDA.- Fue una historia triste, te la contaré en otra ocasión,
cuando te conozca mejor, si es que llego a conocerte mejor.

LENNY.- ¿Estás libre esta tarde?, ¿Tienes tiempo libre?

LINDA.- ¿Por fin te dieron ganas?

LENNY.- No, no, no, no, no, tengo que ir a reportear. Quizás te
gustaría venir, la vas a pasar bien.

LENNY Y LINDA SALEN DEL RESTAURANT Y VAN AL HIPÓDROMO.

LENNY.- Yo te apuesto a un caballo, y si gana la plata es tuya.

LINDA.- Aquí hay uno: "Buena Monta", yo actué en "Patrulla Montada", unos exploradores hallan unas exploradoras ebrias en el bosque, las llevan a una cabaña, toman sus mochilas y sacan pitos de plástico y entonces...

LENNY.- ¿Seguro que le quieres apostar a "Buena Monta"?, ¿60-1?

LINDA.- OH, sí, sé que va a ganar. Es una señal, va a salir bien.

LENNY.- Está bien, eso dijo el jinete antes de morir.

LINDA.- Tengo una corazonada.

LENNY.- ¿Corazonada?, Muy bien, de acuerdo.

LINDA.- Y si gana, ¿cuánto dinero me dan?

LENNY.- ¿A 60-1?, Te dan 3.000 dólares.

LINDA.- ¡Dios mío!, Me podría comprar el abrigo de Chinchilla que quería.

LENNY.- Todo lo que quieras.

LINDA.- Un jacuzzi.

LENNY.- Pero no va a ganar.

LINDA.- ¡Ay ya sé!, ¡Ya sé que puedo hacer Lenny!, ¡Ay Dios mío es fabuloso!

LENNY.- Bien, espero que tengas razón. El caballo está 60-1 por algo, ha de tener polio.

LINDA.- No, no, esto es una señal. Mi suerte va a cambiar.

LENNY.- ¿Y tu nombre verdadero es Linda?

LINDA.- No, uso muchos nombres. Mi nombre de pila es Leslie. Pero uso nombres de significado bonito, como María por la Virgen, o Angel... o Linda, que significa bonita. Pero mi nombre artístico es Judy Acaba.

LENNY.- Que bueno que no corre un caballo con ese nombre o le apostaríamos.

LINDA.- Oh, no, no, no. Mi amigo abogado investigaría. Tengo los derechos exclusivos de ese nombre.

LENNY.- Muy bien, dime una cosa, ¿nunca te da miedo cuando llega un tipo a tu casa y te paga, de que te pueda amarrar y matar?

LINDA.- No, siempre me pagan por adelantado.

(Suena la trompeta de los caballos) La carrera comienza.

NARRADOR.- ¡Se acercan a la meta!... van Margarita de otoño y enemistad. Buena Monta sigue rezagado. Margarita por una cabeza...

LINDA.- Vamos, vamos...Monta, Buena Monta,...¡Mierda!, ¡Perdió!, ¡Caballo estúpido!, ¡Me lleva el diablo!, ¡Ya me lo había gastado!, ¡Maldición!

LENNY.- Cálmate ¿Quieres?, Relájate, no es tan terrible, te dije que era muy improbable.

LINDA.- Yo nunca tengo suerte, ¡Nunca he ganado un coño en mi vida!, ¡Nada!, ¡Nunca!

LENNY.- Cálmate, aprende a ser buena perdedora. Si es el dinero... yo te lo presto.

LINDA.- No es el dinero, no me importa el dinero, yo solo quería ganar.

LENNY.- ¿Para qué quieres ganar?, Vinimos a divertirnos.

LINDA.- Porque quería impresionarte.

LENNY.- ¿Impresionarme?, si tú no está corriendo. No me tienes que impresionar.

LINDA.- Sí, quería que me vieras escoger un ganador.

LENNY.- Oye, mi caballo tampoco ganó ¿sabes?, y sí me impresionas, eres atractiva, eres alerta, tienes mucha energía, eres obviamente una gran "Mamatrix".

LINDA.- ¿Qué?

LENNY.- Nada, nada. Me impresionas.

LINDA.- No digas nada, ¿crees que soy estúpida?

LENNY.- Yo no creo que seas estúpida, creo que haces cosas estúpidas con tu vida y eso ya te lo dije.

LINDA.- Lo que no entiendo es ¿por qué te importa tanto?

LENNY.- Vamos, nos quedamos a una carrera más y esta vez yo apuesto por ti. Deja que yo haga la apuesta.

LINDA.- No escojas uno que llegue segundo. Quiero un ganador Lenny.

LENNY.- Hacen pruebas antidoping a los caballos, no puedo garantizar nada.

ENTRA MÚSICA TRACK 9 "PENTHOUSE SERENADE", AMBOS SALEN DEL HIPÓDROMO Y SE DETIENEN EN LA ENTRADA DEL EDIFICIO DE LINDA DONDE AMBOS SE DESPIDEN.

LENNY.- ¿Te di lo que ganaste?

LINDA.- Fue una carrera fantástica, lástima que el sólo pagó 40 centavos.

LENNY.- Era el favorito y aposté a que llegaba tercero, así siempre ganas.

LINDA.- Entonces, ¿quieres pasar?

LENNY.- Tengo que ir a casa, soy casado y tengo un hijo, no puedo.

LINDA.- Tu solo hablas de mí, jamás hablas sobre ti.

LENNY.- Ya es tarde, la pasé muy bien pero me tengo que ir.

LINDA.- Siento que te debo una buena tirada

LENNY.- Hazme un favor, sube y quédate en casa esta noche.

LINDA.- No me puedo quedar, tengo 6 citas esta noche.

LENNY.- ¿6 citas?, Es una noche lenta ¿no?. Quisiera tener la concesión de penicilina en tu casa. Me haría rico.

LINDA.- Muy bien ¿me vas a volver a llamar?

LENNY.- Si, no te preocupes.

LINDA.- ¿Me lo prometes?

LENNY.- Lo haré, te voy a volver a llamar.

LINDA.- La pasé muy bien, adiós.

*LINDA SALE DE ESCENA. SONIDO DEL CELULAR DE LENNY,
AMANDA APARECE DETRÁS DE ÉL SIN QUE ESTE SE DE CUENTA.*

LENNY.- ALÓ

MADRE DE AMANDA.- Hola Lenny, llamaba porque quería que felicitaras a Amanda por lo de la nueva galería...

LENNY.- ¿Qué nueva galería?

MADRE DE AMANDA.- La que es cien por ciento seguro, en la calle Vesey. Bueno los llamo luego, adiós.

(LENNY VE A AMANDA DISGUSTADO)

AMANDA.- Bueno, no te lo dije. No es 100% seguro

ENNY.- ¿Cómo es la cosa?

AMANDA.- Parece que tengo el respaldo, pero...

LENNY.- Tu mamá ya dijo que era definitivo.

AMANDA.- Bueno, ya tengo el financiamiento y hay un local fabuloso en la calle Vesey.

LENNY.- ¿En Vesey?

AMANDA.- Si, allá en Soho, parece que podemos conseguirlo. Los Dorian van a poner algo de dinero. Oye, no te pongas tan feliz.

LENNY.- Estoy feliz, pero que lo haya oído primero de la boca de tu mamá... si tu madre no me lo dice...

AMANDA.- Sé que durante un tiempo voy a estar más ocupada de lo normal, y sé que es un punto de desacuerdo, pero es sólo hasta que la galería se ponga en marcha.

LENNY.- Estoy feliz por ti.

AMANDA.- ¿Lo estás?

LENNY.- Sí, sólo me gustaría haber sabido, "la galería Amanda Sloan", eso es todo.

AMANDA.- Sí, en la calle Vesey. Oye, no se lo he dicho a Jerry aún.

ENTRA MÚSICA TRACK 11 "THE IN CROWD". APARTAMENTO DE LINDA. ELLA MAL ACTÚA UN MONÓLOGO PARA LENNY.

LINDA.- ¡Tienes todo el derecho, después de cómo trataste a mi madre!, ¡Después de la forma como nos haz tratado a todos!. Tienes todo el derecho de venir como un gran hacendado y ¡adoptar actitudes! Y tomar posturas y criticar a mi prometido, dando órdenes y echando todo a perder. ¡No puedo evitarlo!, ¡Es indecente!, ¡Como si el no hubiera hecho nada en absoluto!.

(SILENCIO) ¿Bien?, ¿Qué opinas?

LENNY.- ¿Sobre qué?

LINDA.- Sobre mi, ¿crees que soy buena?

LENNY.- Si, está bien. Le preguntas a la persona equivocada, yo no se mucho de actuación para ser sincero.

LINDA.- No te impresionó demasiado.

LENNY.- No, no, no, solo pienso que escogiste un papel muy raro para ti.

LINDA.- ¿Por qué?

LENNY.- ¿Por qué?...porque es la "Historia de Filadelfia".

LINDA.- Pero yo viví en Filadelfia.

LENNY.- ¿Qué tiene que ver?

LINDA.- Conozco la ciudad.

LENNY.- ¿Y que importa?. Escogiste un papel como ese, debiste haber escogido algo más cercano a ti, te sería más fácil.

LINDA.- ¿Qué papel debo hacer?

LENNY.- No sé, algo más cercano. Clint Eastwood no hace el papel de un peluquero apenado.

LINDA.- Yo podría ser peluquera. Antes lo hacía mucho, quería ser estilista. Era bastante buena.

LENNY.- ¿Y por que lo dejaste?

LINDA.- Bueno, no lo sé, una cosa llevó a la otra.

LENNY.- ¿Sabes?, Mi tía trabajó en un salón de belleza. Le encantaba

(PAUSA)

LINDA.- Para, ¿Quieres decir que no sea actriz?

LENNY.- La vida de una actriz siempre es una vida dura, Una peluquera siempre gana unos dólares.

LINDA.- ¿Unos dólares?

LENNY.- Honestamente, sin golpizas, sin SIDA. Puedes conocer a alguien que te... ¿tu sabes?, tener una familia, una vida de verdad, un hombre que te quiera.

LINDA.- ¿No crees que me gustaría conocer a alguien, casarme y dejar esta vida ajetreada?. Me gustaría mudarme lejos, ser mamá y criar hijos. Ni siquiera quiero ser peluquera. Si Clint Eastwood quiere, déjalo.

LENNY.- No me entendiste. Clint Eastwood no quiere ser peluquero.

LINDA.- Yo tuve un hijo Lenny, y lo di para adopción. Es la cosa más lamentable que he hecho en mi vida. No hay un día que no me levante... pensando en él. Ahora, una familia afortunada lo tiene. Le rezo a Dios que lo estén cuidando bien.

LENNY.- ¿Por qué lo diste?

LINDA.- No lo sé. Estaba muy confundida. No tenía dinero, no sabía que hacer, no sabía ni quien era el padre, pudo haber sido cualquiera de cien tipos. Bienvenido al planeta tierra gracias a un condón roto.

LENNY.- Es duro.

(PAUSA)

LINDA.- ¿Y tu niño?

LENNY.- ¿Max?, Max es lo máximo.

LINDA.- ¿Sí?, ¿Tienes una foto de él?

LENNY.- ¿Una foto de Max?

LINDA.- Me gustaría verlo.

LENNY.- (PAUSA) Supongo que... (revisa en su cartera y saca una foto de Max).

LINDA.- ¡Oh!, Es muy lindo. (Ríe), tienes mucha suerte.

TEATRO GRIEGO, TRACK 2 "ERUS TEU ZAKENA"

LIDER DEL CORO.- Con Amanda, fue el destino.

Con Linda, es arrogancia
su obsesión de descubrir,
y ahora,
de cambiar su vida...
de controlarla.

KASANDRA.- Peligro, espere, esperen... veo... peligro.

LENNY.- Un momento, yo no tengo ningún interés en controlarla, estoy haciendo esto por el bien de Max. Cuando el niño crezca, inevitablemente rastreará a su madre... y yo estaré más contento si fuera casada y fuera pelu...estilista, y no la estrella de "La Cuca encantada".

KASANDRA.- Peligro, veo un horrible, horrible peligro. Un peligro terrible.

LENNY.- Yo puedo controlar mis emociones.

KASANDRA.- No un peligro emocional, ¡un peligro físico!, veo un hombre calvo. Tiene en sus manos un tubo de hierro. Te está rompiendo las rodillas.

LENNY VA A SU OFICINA Y SE RELAJA EN SU ESCRITORIO. LINDA ENTRA REPENTINAMENTE ARMANDO UN ESCÁNDALO.

LENNY.- ¡¿Qué estas haciendo aquí?!

LINDA.- Lenny tengo que hablar contigo. Ricky amenazó con lastimarme.

LENNY.-¿Quién es Ricky?

LINDA.- El se lleva un porcentaje de mi trabajo.

LENNY.- Es un chulo ¿verdad?

LINDA.- No, es como un representante de negocios.

LENNY.-¿Cómo un representante? Tu solo necesitas un colchón y ligas. Ni que fueras un conglomerado.

LINDA.- Lenny, me dijo que me iba a cortar con un cuchillo porque le dije que ya no quería trabajar

LENNY.- me parece una gran idea que te quieras salir.

LINDA.-Me puede matar sin chistar.

LENNY.- Hay que llamar a la policía.

LINDA.-¿ Cómo puedo llamar a la policía siendo lo que soy?

LENNY.- Te lo dije un millón de veces, estas en un negocio peligroso, eso es lo que pasa, ahora... (*LINDA SE LEVANTA DE SU SILLA COMO TRATANDO DE SALIR*) ¡No, no salgas!

LINDA.- No voy a salir, creí que tal vez tu podrías hablar con él.

LENNY.- ¿Yo? ¿Estás loca?

LINDA.- Sí, porque eres listo y sabes hablar bonito.

LENNY.- No puedo hablar con él, ni siquiera lo conozco.

LINDA.- ¿Sí? Pues el sabe que fue idea tuya que dejara el negocio y también te quiere matar a ti.

LENNY.- (*SILENCIO CORTO*) ¿Dijo que también quiere matarme?

LINDA.- Sí, le dije que fue idea tuya. Me va a cortar la cara y a ti te va a plantar una bala entre los ojos.

LENNY.- ¿De veras? ¿No especificó el calibre?

LINDA.- Escucha, se me ocurrió que tal vez tu podrías razonar con él...

LENNY.- No, no puedo. Escucha, nunca te lo había dicho pero tengo un ligero soplo cardíaco y ahora me sopla que me esconda.

LINDA.- No puedo creer que seas cobarde.

LENNY.- Solo en realidades, esto no es para mí.

LINDA.- Lenny, necesito tu ayuda.

LENNY.- No, no voy a ayudarte, no soy una persona violenta, escribo sobre el fútbol americano, el boxeo y el hockey, yo, no, no...

LINDA.- ¡Escucha! quiero renunciar, como tú me dijiste, ¡Pero el no me deja y nos va a lastimar!

LENNY.- Relájate ¿Qué quieres que haga? ¿Cómo voy a hablar con él?

LINDA.- Bueno, tu nada más habla. Porque eres más listo que el y mas fuerte que el. Eres mucho mejor hombre, recuerda eso cuando lo veas. Ricky es algo intimidante, es calvo y trae un arete. Pero, tu vas a ganar, yo lo sé.

LENNY.- En caso de cualquier cosa, quiero que sepas que mi sangre es O Positivo, ¿Sí?

ENTRA MÚSICA DE RITMO FUERTE Y TENSO. BAR DE MALEANTES, EN UNA SILLA ESTA LOUI Y RICKY ESTA SENTADO EN UNA MESA CON UN RADIO ESCUCHANDO UN JUEGO DE LOS KNICKS, AL TIEMPO QUE REvisa UNA REVISTA DEPORTIVA. LENNY ENTRA MUY NERVIOSO, LLAMANDO LA ATENCION DE LOUI MIENTRAS RICKY PERMANECE INMUTABLE ESCUCHANDO EL JUEGO.

LENNY.- Disculpe, Disculpe. Soy Lenny Gildersleeve, soy... soy amigo de Linda... Linda Ash... (RICKY VOLTEA A VERLO) y pensé que... que quizás podríamos... (RICKY VUELVE A SU REVISTA) Verá yo... lo que quiero discutir con usted es..., llega un momento en la vida, de toda mujer joven... no solo de Linda, sino de todas... en que quieren... realizar un cambio en sus vidas. Quieren sentar cabeza y explorar otras formas de vida...

RICKY.- ¡ Usted no ha sido una buena influencia sobre Linda, Señor Weinrib!

LENNY.- Weinrib, sí. Gildersleeve es un nombre que uso solo para negocios...

RICKY.- ¡Yo invertí en Linda!

LENNY.- ¡No hay duda!, Respeto eso, pero, pero, por ahora, ella ya ha de haberle pagado 20 veces su inversión.

(RICKY SE LEVANTA VIOLENTAMENTE DE LA MESA Y AGARRA A LENNY POR EL CUELLO)

RICKY.- No esté tan seguro carajo, usted no sabe.

LENNY.- Tiene usted razón, disculpe, disculpe. Entiendo lo que dice. ¿Eso es agua mineral? ¿Podría yo...? Porque me enchuecó la garganta un poco, y yo... antes tenía la tráquea derecha.

(EN LA RADIO EL LOCUTOR ANUNCIA QUE LOS KNICKS PIERDEN EL JUEGO)

RICKY.- *(A LOUI)* ¡ Esos Knicks son una mierda!

LOUI.- Necesitan un buen delantero.

LENNY.- Va a haber un canje tripartito entre los equipos, ¿no se si lo sabian? Seattle, Atlanta y los Knicks están hablando.

RICKY.- ¡Paja!

LENNY.- No, no, no, de veras, quieren canjear jugadores.

RICKY.- ¿Y qué piensa de los Nets, cree que los Nets tengan chance?

LENNY.-¿Los Nets? sí, si no se les lastima nadie pueden ganar.

RICKY.- No creo, creo que les faltan uno o dos años.

LENNY.- Yo diría dos o tres. Tenemos un interés común nosotros tres.

RICKY: ¿De qué estábamos hablando?

LENNY.- De Linda Ash.

RICKY.- Ah si, esa chica no va a ninguna parte. Si se va, la desfiguro y lo mato a usted.

LENNY.- A eso le llamaría el Dr. Kleinholtz, sacar la agresión.

RICKY.- *(VUELVE A TOMARLO POR EL CUELLO)* ¡No me diga que hacer!

LENNY.- No le digo.

RICKY.- Mis chicas hacen lo que yo les digo.

LENNY.- Ni remotamente. Usted tiene una Ética laboral adecuada para sus necesidades. Por eso puede tener este establecimiento...

LIDER DEL CORO.-¿ Te vas a dejar?

LENNY.-Relájese, relájese. Voy a tener una experiencia “fuera del cuerpo”

LIDER DEL CORO.- Demuestra fuerza.

LENNY.- ¿Fuerza? El tipo está dispuesto a ponerme en 27 jarrones separados.

LIDER DEL CORO.- La chica tiene razón. Ellos respetan la fuerza y desprecian la cobardía, solo conocen el poder. Ponte firme.

Recuerda al valiente Aquiles.

LENNY.- Aquiles solo tenia un “talón de Aquiles”, mi cuerpo entero es un “talón de Aquiles”

LIDER DEL CORO.- ¡Hazle frente!

LENNY.- Mire, le voy a decir la verdad. Quiero discutir esto de Linda Ash y... *(RICKY VUELVE A TOMARLO DEL CUELLO Y ESTA VEZ LO ARRASTRA POR EL BAR)*

RICKY.- ¿Por qué está tan interesado en Linda? ¿Se la está cogiendo?

LENNY.- Tenemos una relación platónica, es una buena camisa.

RICKY.- Si es amigo de Linda, no le meta ideas estúpidas en la cabeza. Va a acabar lastimada. Y usted también.

LIDER DEL CORO.- ¿Dejarás que te haga eso?

LENNY.- Hazme un favor, regresa a Atenas.

LIDER DEL CORO.- ¿Vas a dejar que la madre de tu hijo siga siendo esclava de éste tipo?

LENNY.- Así parece.

(RICKY SUELTA A LENNY)

RICKY.- ¿Conseguiste los boletos para los Knicks?

LOUI.- No hay tickets, busqué por todas partes.

LENNY.- ¿Necesita boletos para los Knicks?

RICKY.- ¿ Por qué, a quién conoce?

LENNY.- ¡A mí! Yo le puedo ayudar.

LOUI.- ¡Asientos en la cancha! ¡Junto a las estrellas de cine!

LENNY.- Si arreglamos lo de Linda, le consigo esos boletos.

RICKY.- Le daría mi puta madre por esos asientos, ni hablar de esa puta barata.

LENNY.- Perfectamente bien expresado. Breve, entiendo su punto de vista.

RICKY.- ¡Si está tratando de engañarme... le pego un tiro a los dos en sus jodidos ojos! *(SUELTA A LENNY Y SALE DE ESCENA CON LOUI)*

LENNY.- No vamos a discutir por detalles, se los voy a conseguir, se los consigo, lo prometo. Luego podemos discutir lo de Linda.

APARTAMENTO DE LINDA, LENNY CAE ASUSTADO EN EL SOFÁ Y LINDA LE TRAE UN REGALO.

LINDA.- Te compré un regalo.

LENNY.- ¿Bromeas?

LINDA.- Por arreglar lo de Ricky. Él puede ser muy bruto.

LENNY.- Era completamente innecesario, muy dulce, pero innecesario.

LINDA.- Bueno, no querías una mamada, al menos puedo darte una corbata.

LENNY.- Bien pensado, *(SACA UNA CORBATA HORRIBLE Y GRANDE DEL REGALO)* si, es una corbata, ¿Verdad?

LINDA.- ¿Usarás una cosa tan brillante?

LENNY.- Si la ocasión lo demanda; si alguna vez me invitan a un carnaval.

LINDA.- Que bueno, ¿Lenny quieres un sandwich?

LENNY.- No, no tengo hambre, gracias. Es fabulosa.

LINDA.- Me alegra, ¿Sabes qué Lenny?, No me pude quitar de la cabeza la foto de tu hijo.

LENNY.- Bueno, es un niño adorable.

LINDA.- Si, Len... creo que yo sería una buena madre.

LENNY.- Serías una excelente madre, eres muy cariñosa.

LINDA.- ¿Sí? Me gustaría volver a empezar, quizás tener una casa.
Sería Lindo.

LENNY.- Sería genial, sería fabuloso, lo podrías hacer.

LINDA.- ¿ Sí? El problema ahora es hallar al hombre indicado.

Necesito encontrar un hombre que me ame, que me cuide y me respete.

LENNY.- Mantendré mis ojos abiertos, digo, quizás... ¿Quién sabe?

LINDA.- Lo único es Len, que tendría que ser tan listo como yo.

LENNY.- Estoy seguro de que hay alguien por allí, encontrarás a tu igual en algún lado.

LINDA.- Y no te preocupes Len, yo ya renuncié a ti. Sabía que no podía ser.

LENNY.- A mi edad, si hiciera el amor contigo, tendrían que ponerme en un resucitador.

LENNY SALE DEL APARTAMENTO Y BUD LLEGA A SU LADO.

BUD.- ¿Qué pasó con la cosa de Sánchez? ¿Va a ganar?

LENNY.- ¿Está entrenando?

BUD.- Puede ganar, está mejor que nunca, pero uno no sabe lo que los tipos hacen fuera de aquí.

LENNY.- Por eso te pregunto.

BUD.- Le va a ir bien. ¡Hey!, ¡Kevin! ¡Ven acá!, Déjame presentarte a Lenny Weinrib, cronista deportivo.

LENNY.- ¿Cómo estás?

KEVIN.- Muy bien, mucho gusto. (AL ENTRENADOR BUD) Voy a entrar en calor.

BUD.- Queremos verte.

KEVIN.- Me duele la mano.

BUD.- (*REVISANDO LA MANO DE KEVIN*) Véndatela bien, no pasa nada.

LENNY.- No lo conozco.

BUD.- Es bueno, es bueno, el chico se sabe mover y pegar. Tiene buena velocidad de manos, pero uno nunca sabe, a veces les falta el deseo. Lo he visto muchas veces, no sé si el chico tenga el instinto asesino, habla mucho de irse al campo de donde es, de cultivar cebollas.

LENNY.- ¿Es agricultor?

BUD.- Cultiva cebollas, no se cuanto tiempo se quede, es una lastima. Pega como una mula, y es veloz. Pero quiere irse a vivir en la granja, ya sabes, retirarse; y lo peor de todo es que su novia lo dejó, lo mandó a volar.

LENNY.- ¿De veras?

BUD.- Sí, y se llevó todo lo que el tenía. Es un buen chico pero, te diré... no tiene demasiado arriba. ¿Qué te pasa? Tienes cara de que tienes algo en mente.

KEVIN.- ¿Hey Bud,?¿Esta es la izquierda y ésta es la derecha?
¿Verdad?

BUD.- Sí, si, Kevin, así es.

ENTRA MÚSICA JAZZ DE RITMO AGITADO. LENNY CORRE A BUSCAR A LINDA

LENNY.- Linda, conocí a un tipo que me pareció excelente para ti.

LINDA.- ¿Para mí?

LENNY.- Sí, es joven, es fuerte, saludable. Está perfecto.

LINDA.- ¿A qué se dedica?

LENNY.- Él, él, está ahuevoneado con la agricultura.

LINDA.- ¿Qué le pasa en el huevo?

LENNY.- No, es agricultor, el tipo es agricultor.

LINDA.- ¿Agricultor? Lo conociste...

LENNY.- Sí, agricultor de cebollas.

LINDA.- ¿Dónde?

LENNY.- En el gimnasio.

LINDA.- ¿Qué diablos hace un agricultor de cebollas en un gimnasio?

LENNY.- Está en el gimnasio, está terminando una productiva carrera de boxeador.

LINDA.- ¿Un boxeador? oh Lenny...

LENNY.- Pero ya no quiere ser boxeador, quiere conocer a su chica ideal y ser agricultor.

LINDA.- No cuentes conmigo.

LENNY.- Su hermano tiene una granja de cebollas enorme.

Piénsalo, sería fantástico. Están tú y él en un pueblito, peinando gente y criando niños...

LINDA.- ¿Qué pueblito?

LENNY.- ...Wampsville.

LINDA.- ¿Dónde?

LENNY.- Wampsville, es un viejo nombre indio.

LINDA.- ¿Te volviste loco? ¿Yo, casada con un agricultor de cebollas en "Pelesville"?

LENNY.- Wampsville, está perfecto. Es un chico amable y dulce, es fabuloso.

LINDA.- Vamos, olvídale.

LENNY.- Pero está perfecto, es brillante.

LINDA.- Es un vil y pobre granjero de cebollas.

LENNY.- Ya lo sé, pero es un chico agradable, y es honesto y decente. ¡Y no le ofrezcas una mamada en los primeros cinco minutos, porque él cree que eres una peinadora!.

LINDA.- ¿le mentiste? Esta mal mentir.

LENNY.- Hazme caso solo por esta vez.

(LENNY CORRE A BUSCAR A KEVIN QUE SE ENCUENTRA PRACTICANDO BOXEO)

KEVIN.- No quiero nada de chicas, mi ultima novia me engaño y se llevo toda mi plata.

LENNY.- Te digo que es una chica linda, es amable.

KEVIN.- ¿Es la peluquera de la que me hablabas?

LENNY.- Te hice una buena publicidad, esta chica podría escoger a cualquier tipo que quisiera, dije cosas buenas de ti.

KEVIN.- ¿Cómo qué?

LENNY.- Le dije que eras guapo, un hombre bien parecido, que eras un gran atleta, que eras brillante.

KEVIN.- No mentiste.

LENNY.- ¿Mentiría? Claro que no.

KEVIN.- ¿Le dijiste que boxeo?

LENNY.- Le dije, pero lo que le llega al corazón es que quieres ser granjero, esta chica es de esas que aman la tierra, te lo aseguro, es...

KEVIN.- ¡Cebollas! ¡Cebollas! mi hermano tiene una granja de cebollas, quiero irme de la ciudad.

LENNY.- ¡Perfecto! ¡Perfecto! le dices "cebollas" a Linda y enloquece, se vuelve loca si dices "cebolla".(PAUSA) Le dices "cebolla" y ella...

KEVIN.- Está bien, está bien, está bien ¿Cómo se llama, Linda?

LENNY.- Linda es un nombre bonito, ¿Por qué estas tan frío?

KEVIN.- ¿Con "e-r" o "u-r"?

LENNY.- ¿que "e-r" o "u-r"?

KEVIN.- ¿Linder?

LENNY.- Linda, Linda, con "a". Linda. Es una gran chica, y es una mujer hecha y derecha, no es tonta. Esta chica tiene un doctorado en... en cultivo de raíces y folículos.

KEVIN.- ¿Es bonita, no?

LENNY.- Para morirse, es para morirse.

KEVIN.- Es importante, porque ya me han herido ¿Sabes?. Mi ultima novia me sacaba de quicio, me revolvía el estomago.

LENNY.- ¿Te digo algo?, Linda es una chica de iglesia.

KEVIN.- Eso es lo que quiero, quiero una chica de iglesia, quiero una chica decente, religiosa; no quiero una puta neoyorquina, quiero una chica linda que quiera criar una familia y un perro y esas cosas.

LENNY.- ¿Te puedo decir una cosa? ¿Puedo decirte una cosa?... mantequera. ¿Sí?, Ella hace su propia mantequilla, es una chica pionera, ésta es la chica, la chica es prácticamente virgen.

KEVIN.- ¡¿Cómo prácticamente?!

LENNY.- Bueno quiero ser sincero contigo, ha dormido con un par de tipos en toda su vida, un viejo profesor universitario y el novio de su niñez, pero ambos murieron en combate peleando por su país.

KEVIN.- ¿Su profesor murió en combate?

LENNY.- El regimiento de las humanidades, fueron los primeros en desembarcar en Anzio.

KEVIN.- ¿Me dices que ha salido en películas?

LENNY.- Ha tenido un par de buenos papeles.

KEVIN.- ¿Cómo qué? ¿Algo que yo haya visto?

LENNY.- Hey, ¿no viste "La Lista de Schindler"?

KEVIN.- No, no, pero ¿esa era la de los judíos y... quienes eran los malos?...

LENNY.- Los nazis, los catires eran los nazis.

KEVIN.- Eran unos coños de madre bien duros.

LENNY.- Si, bien, te digo que es una buena chica, es maravillosa.

TEATRO GRIEGO, TRACK 2 "HORUS TOU ZAKENA"

CORO.- ¡Está jugando a ser Dios!

LIDER DEL CORO.- Sería bueno que saliera bien.

CORO.- ¡Es arrogancia!

LIDER DEL CORO.- Pasó mucho tiempo preparándola.

MUSICA DE JAZZ TRACK 5 "WHISPERING", COMIENZA COREOGRAFIA EN LA QUE LOS ASISTENTES DE ESCENA CAMBIAN LA ROPA DE LINDA, DE SU TRAJE DE PROSTITUTA A UN TRAJE MÁS FORMAL. AL TERMINAR LA COREOGRAFÍA SALEN DE ESCENA. EN EL PARQUE KEVIN ESPERA A LINDA CON UNAS FLORES. LLEGAN LENNY Y LINDA

LENNY.- Kevin, te presento a Linda... Linda, este es Kevin.

KEVIN.- (ESTRECHANDO SU MANO) ¿Cómo estas?

LINDA.- Hola.

LENNY.- Entonces... yo me voy y... nada más quería presentarlos ¿ya saben?...

KEVIN.- Te puedes quedar, quizás podríamos salir o algo.

LINDA.- Sí.

LENNY.- No, no, no, yo soy totalmente superfluo e innecesario.

KEVIN.- ¿No te sientes bien?

LENNY.- No, soy superfluo. Soy innecesario, ustedes pueden ir y pasarla bien y yo tengo cosas que hacer y... ¿Ya saben?

KEVIN.- Te traje estas flores para ti.

LINDA.- ¿Qué son, margaritas?

LENNY.- Perfecto.

KEVIN.- Es bonito (HUELE LAS FLORES) sí, sí, sí.

LINDA.- Creí que dijiste que era agricultor.

LENNY.- Lo es, es agricultor.

KEVIN.- Sé que no son cebollas.

LINDA.- Con las margaritas estornudo Lenny.

LENNY.- Disculpanos un segundo(A LINDA). Dile que son preciosas, disfrútalas.

LINDA.- Lo sé pero...

KEVIN.- Yo puedo llevar las flores.

LENNY.- No, ella estornuda, es de buena suerte; es buena suerte.

KEVIN.- Yo te llevo las flores.

LINDA.- Gracias.

LENNY.- Bueno, váyanse, váyanse, diviértanse y nos vemos luego.
Yo me voy. Cuidense.

(KEVIN Y LINDA SE QUEDAN SOLOS MIRÁNDOSE EN SILENCIO)

KEVIN.- Entonces, sí eres bonita. Me dijo la verdad, eres de veras bonita.

LINDA.- Gracias, tu no estas muy mal tampoco.

KEVIN.- Sí, lo sé.

LINDA.- Haz de tener un palo de caballo.

KEVIN.- Sí, sé montar caballos.

LINDA.- ¿Sí?

KEVIN.- ¿Sabes? mi hermano tiene una granja, me encantan los animales, él tiene una granja con dos patos y dos cerdos y...

LINDA.- Oh sí, en Wisconsin.

KEVIN.- Wampsville. Entonces ¿vamos al zoológico? ¿No?

LINDA.- Bien...

(EL CORO APARECE EN ESCENA Y EMPIEZA A CANTAR UNA TONADA DE AMOR QUE HARÁ BAILAR ROMÁNTICAMENTE A KEVIN Y A LINDA. TRACK 12 "YOU DO SOMETHING TO ME")

CORO.- Tú... haces...

Algo... en mi...

Algo... que me desconcierta...

Que me desorienta

Dime... ... vamos dime...

...ven y dime...

¿Por qué ha de ser?

Tú eres... capaz de hipnotizarme,

hazme... vivir bajo tu hechizo

hazme... esa magia,

que haces tan bien.

Pues tu... ...Du,du,du,du...
me haces...algo...a mi...
que nadie mas puede hacer...

*KEVIN Y LINDA SE ENCUENTRAN AHORA CENANDO EN LA MESA
DE UN RESTAURANTE.*

KEVIN.- He tenido 16 peleas y he ganado todas, excepto 12.

LINDA.- Oh, me impresionas.

KEVIN.- ¿Desde cuando trabajas con pelo?

LINDA.- Bueno apenas estoy empezando.

KEVIN.- ¿Por qué eras actriz no?

LINDA.- Así es.

KEVIN.- Nunca vi "La Lista de Schindler"

LINDA.- Yo tampoco.

KEVIN.- ¿En qué otras películas saliste?

LINDA.- Bueno hice "La Cuca... racha, La Cucaracha Encantada"

KEVIN.- ¿"La Cucaracha encantada"? ¿De qué se trataba? ¿Era buena?

LINDA.- Sí, era muy buena. Se trataba de una mesera.

KEVIN.- Que buena. La pase muy bien contigo esta noche.

LINDA.- ¿De veras?

KEVIN.- Sí.

LINDA.- Yo también.

KEVIN.- Eres buena para los juegos de video,¿Sabes?

LINDA.- Bueno, yo salía con un campeón de Pimball, no es por nada.

KEVIN.- ¿Jugador de Pimbal? ¿Era una relación seria?

LINDA.- Nos íbamos a comprometer, pero dos tipos lo estrangularon.

KEVIN.- Oh... ¿Sabes qué me gusta en una mujer?

LINDA.- ¿Qué?

KEVIN.- Me gusta que una chica sea chapada a la antigua, sabes, como mi mamá, como una chica que cuide la casa y cocine, y limpie, y que no le importe pasear a los perros ni... podar el césped, ni esas cosas ¿entiendes? así es mi mamá.

LINDA.- Sí.

KEVIN.- ¿Qué te gusta en un hombre?

LINDA.- Me gusta un hombre que, tenga un buen trabajo... que me trate bien y... bueno, que tenga un físico como tu, que no tiene que ponerse una media en el interior para verse bien...

KEVIN.- ¿Sabes cual es mi sueño?

LINDA.- ¿Cual?

KEVIN.- Estoy en un campo, ¿sí?...y, pues, este halcón viene,... y me levanta con el pico... y me lleva volando por todo el mundo, así que veo todo... y luego me saca del país,... y llegamos al Polo Norte y me arroja... en la nieve, ...y estoy acostado, ahí, acostado, ...desnudo. ¿Cuál es tu sueño?

LINDA.- Mi sueño es que alguien llegue y piense que soy especial, que... digo... que quiera compartir mi vida. Ese es mi sueño.

KEVIN.- Tu podrías tener eso.

LINDA.- ¿Tu crees?

KEVIN.- Si, yo creo. Definitivamente lo puedes tener. Una chica bonita como tú... ¿tú crees que te voy a poder volver a ver, Linda, o qué?

LINDA.- ¿Tu quieres?

KEVIN.- Mucho. Lo quiero mucho.

LINDA.- Yo también.

TEATRO GRIEGO, TRACK 2 "HORUS TOU ZAKENA"

LIDER DEL CORO.- El verdadero amor, es fresco como la primavera.

CORO.- Se despidieron con un beso.

LIDER DEL CORO.-...Y salieron la siguiente noche, y la siguiente.

CASANDRA.- ¡Alto todos! ¡Algo esta llegando! ¡Un boletín!

LIDER DEL CORO.- Oh no, ya viene la aguafiestas.

CASANDRA.- Tirisias, el vidente ciego de Tebas... tengo una visión, de él y de Weinrib...

CORO.- ¿Donde?

CASANDRA.- Esperen... ¡La Acrópolis!

LENNY SE SIENTA EN UNA MESA DEL RESTAURANT "LA ACRÓPOLIS Y SE LE ACERCA UN CIEGO CON UN CARTEL COLGANDO DEL CUELLO QUE DICE "ESTOY CIEGO, AYÚDAME POR FAVOR"; LENNY SACA UNA MONEDA Y LA DEPOSITA EN SU TAZA.

TIRISIAS.- Weinrib... vi a tu esposa Amanda.

LENNY.- ¿Usted me conoce?

TIRISIAS.- Sí. Anoche ella estaba trabajando hasta tarde en la galería, un tipo estaba con ella, un tal Jerry Bender...

LENNY.- Ella trabaja con él, no es nada anormal.

TIRISIAS.-... Es que no me dejaste acabar,...

LENNY.- Siga,...

TIRISIAS.-... Hablaron en tonos íntimos y entonces... Bender le planto uno de lengüita.

LENNY.- ¿Bender besó a Amanda?

TIRISIAS.- Es lo que te estoy diciendo. Debías de saber que algo se traían estos dos ¿no?

LENNY.- Sí, siempre pensé que Bender le puso los ojos encima desde hace mucho.

TIRISIAS.- Ahora le puso las manos también.

LENNY.- Amanda no respondió, ¿verdad?

TIRISIAS.- No, nada mas abrió la boca muy ancha, y sacó la lengua hasta donde le fue humanamente posible.

LENNY.- ¿Estás seguro?

TIRISIAS.- Hey, ¿El Caballo de Troya tiene un pito de madera? ; y entonces ella pego su abdomen al de él y...

LENNY.- Muy bien, muy bien... ¡Ya entendí!, ¡Lo sabía!, ¡Siempre lo sospeché!

TIRISIAS.- No querías enterarte pero tenías que estar ciego para no verlo.

LENNY.- Voy a pedirle una explicación.

TIRISIAS.- En frente de Max no.

LENNY.- No, Max se fue a... a... dormir a casa de un amiguito. Lo sabía, en lo profundo de mi ser lo sabía.

TIRISIAS.- Gracias Weinrib, gracias.

TEATRO GRIEGO, TRACK 1 "NEO MINORE"

CORO.- ¡Dios mío!

¡Es más serio de lo que pensábamos!

LIDER DEL CORO.- Es muy serio, la unión de Lenny y Amanda está en crisis.

CORO.- Con el paso del tiempo,
aún los vínculos más fuertes
se debilitan.

LIDER DEL CORO.- Bien muchachos, ya están sonando como galletas de la fortuna.

CORO.- Oh, Zeus...

Más potente de los dioses...

os imploramos:

¡Necesitamos vuestra ayuda!

¡Zeus, gran Zeus!

¡Escúchanos!

¡Os estamos llamando!

VOZ DE ZEUS.-... Oh, habla Zeus, no estoy en casa ahora, pero si me deja un mensaje se lo devolveré, por favor empieza a hablar al oír la señal.

(PITO)

CORO.- ¡Llámanos cuando llegues, necesitamos ayuda!

APARTAMENTO DE LENNY. LENNY Y AMANDA ACABAN DE TENER UNA DISCUSION.

AMANDA.- Creo que debo irme de la casa.

LENNY.- No lo puedo entender, es demasiado radical.

AMANDA.- No, no puedo engañarte. Jerry Bender me ama.

LENNY.- ¿Qué me estás diciendo?, ¿Qué estás enamorada de él?, ¿Estás enamorada de Jerry Bender?

AMANDA.- No lo sé, necesito averiguarlo.

LENNY.- ¿Cómo que no sabes?, ¿Cómo que no sabes?, ¿Estás enamorada de él?

AMANDA.- No lo sé, admítelo, las cosas han cambiado entre nosotros.

LENNY.- Pero podemos arreglar las cosas, ¿qué hay de Max?

AMANDA.- Él va a estar bien, Quizás hasta sea mejor para el que estemos separados a estar peleando todo el tiempo.

LENNY.- Esto es una locura, yo pienso que es una locura. *(PAUSA)*
No puedo tener esta conversación, es demasiado loca, yo...

AMANDA.- ¿a dónde vas?

LENNY.- Voy a salir, necesito terminar de pensar.

(ENTRA MÚSICA, TRACK 10 "I HADN'T ANYONE TILL YOU", AMBOS PIENSAN POR SEPARADO EN DOS EXTREMOS DISTINTOS DEL ESCENARIO. DE PRONTO APARECE KEVIN SORPRENDIENDO A LENNY)

KEVIN.- Te he estado esperando. Estoy de muy mal humor.

LENNY.- Déjame solo, estoy en un mal momento.

KEVIN.- ¡¿Cómo?!, ¡¿Estás en mal momento?!, ¡¿Cómo me pudiste hacer esto?!, ¡¿Cómo pudiste presentarme a esa estúpida?

LENNY.- ¿Qué te pasa?

KEVIN.- ¡¿Cómo que qué me pasa?!, ¡¿Qué te pasa a ti?!, ¡No me dijiste que era una puta y actriz de pornografía!... y que se había acostado con cientos y cientos de hombres y mujeres y sabe Dios que más!

LENNY.- No quería crearte ningún prejuicio sobre ella.

KEVIN.- ¿Qué?

LENNY.- ¿Cómo lo supiste?

KEVIN.- Llamé a mis amigos y les dije que tengo una chica que quiero que conozcan, una chica de iglesia ¡Como para casarme!...y me llevaron todos a tomarme unos tragos y a una fiesta, y mi amigo Ray pone una película porno, pero yo no me intereso por la pornografía ¿sabes?, y yo volteo a la pantalla y hay una actriz, "Judy Vente"

LENNY.- Te dije que tenía aspiraciones dramáticas.

KEVIN.- Perdí los estribos.

LENNY.- ¡Creí que eras de mente abierta!

KEVIN.- Viene hasta acá y me confesó todo y, y le pegué... y...

LENNY.- ¡La golpeaste!, ¡la...

KEVIN.- ¡Te iba a romper el cuello!

LENNY.- ¡No lo puedo creer!

KEVIN.- ¡Yo no lo puedo creer!

LENNY.- ¡¿Le pegaste?!

KEVIN.- Un poco. Dios. Llamé a mi mamá, estaba muy molesto, dice que vaya a casa, así que me voy de aquí.

LENNY.- ¡No te entiendo, tu eres de mente abierta!. ¡La gente cambia!, ¿vas a hecharle en cara su pasado?

KEVIN.- ¡Coño, es una puta de película porno!

LENNY.- ¡Tu la quieres y ella te quiere, ¿De qué hablas?!

KEVIN.- ¡Olvídalos!, ¡Se acabó!

LENNY.- ¡Te dije que la chica no era virgen!

KEVIN.- ¡Pero no me dijiste por donde, ni cuantas veces!, ¡Gracias por nada!

LENNY.- ¡Kevin!

KEVIN.- ¡Gracias por nada! *(SE VA CAMINADO)*

LENNY SE DIRIGE AL APARTAMENTO DE LINDA, ELLA TIENE UN OJO MORADO Y ROPA DE CASA.

LINDA.- Me pegó.

LENNY.- Lo sé, me lo encontré abajo. Dios mío, mira como estás, ¿te duele mucho?

LINDA.- No, la verdad no, solo la úlcera.

LENNY.- Tú úlcera, ¿sabes que?, no deberías estar tomando, es lo peor...Dios mío, mira eso *(REVISA EL OJO MORADO Y SE SIENTAN JUNTOS EN EL SOFÁ)*, un día me dijiste que éramos fracasados, ¿sí?, pues creo que definitivamente es verdad.

LINDA.- ¿Por qué?, ¿Qué te pasó a ti?

LENNY.- Amanda me dejó.

LINDA.- Lo siento Lenny. ¿Quieres un trago?

LENNY.- No.

ENTRA MÚSICA, TRACK 6 "WHEN YOUR LOVER HAS GONE"AMBOS SE QUEDAN SENTADOS SUFRIENDO EN EL SOFÁ. AGARRAN SUS MANOS PARA CONFORTARSE, COMIENZAN A BESARSE Y UN GUPO DE ASISTENTES LOS SACA DE ESCENA MONTADOS EN EL SOFÁ. AL MISMO TIEMPO, AMANDA Y JERRY BENDER SE BESAN EN LA GALERÍA. AMANDA SE ALEJA DE JERRY.

JERRY.- ¿Qué te pasa?

AMANDA.- No sé. No puedo yo estoy casada...

JERRY.- ¿Por qué resistirse?

AMANDA.- Porque estoy casada... y tengo un hijo, y... yo quiero a Lenny, lo quiero...

JERRY.- ¿Me quieres convencer a mí ó a ti misma?

(AMANDA SE SEPARA BRUSCAMENTE DE JERRY Y LO DEJA SÓLO EN ESCENA, ÉL SALE HACIA EL LADO OPUESTO)

LA MÚSICA CONTINÚA. TEATRO GRIEGO. TODO EL CORO TRAE PUESTAS UNAS MASCARAS DE TRISTEZA, LENNY ENTRA AL TEATRO DEPRIMIDO.

LÍDER DEL CORO.- ¿Estuvo fantástica? Puedes decírmelo a mi...
¿Estuvo genial en la cama?... digo, una mujer con toda esa experiencia debe ser...

LENNY.- No lo sé, solo sé que de repente, extraño mucho a Amanda.

CORO.- ¡Pero esperen...

Miren quien se acerca!

AMANDA.- ¡Aquí estas!, ¿Dónde has estado? Te busque por todas partes.

LENNY.- Salí a tomar algo y pensar en todo.

AMANDA.- Lenny, lo siento. No pude dormir en toda la noche, estuve pensando cuanto te herí... como arruine sin remedio lo nuestro... y la idea de no estar contigo... te amo, no quiere a Jerry en lo absoluto, tenemos que enderezar las cosas, cueste lo que cueste. (*LENNY BESA A AMANDA TIERNAMENTE Y EL CORO CAMBIA SUS MASCARAS DE TRISTEZA POR MASCARAS DE FELICIDAD*)

LIDER DEL CORO.- En cuanto a Linda, viajo hasta Wampsville y le rogó a Kevin que volvieran... pero sin éxito alguno; no importa, de regreso a casa, estaba perturbada y sentía que no había esperanza, cuando... les estoy hablando de un "Deux ex Machina"...

SONIDO DE HELICÓPTERO, LINDA LLEGA AL CENTRO DEL ESCENARIO Y SE ENCUENTRA CON UN PILOTO, EN EL MOMENTO EN QUE SE VEN, COMIENZA MÚSICA ROMÉNTICA.

PILOTO.- (A Linda)...Tuvimos un problema de estabilización y luego perdimos un poco el balance, la radio empezó a fallar... necesitaba un teléfono y... muchas gracias por detenerte... me llamo Don.

(AMBOS SE MIRAN Y SONRÍEN SALIENDO JUNTOS DE ESCENA)

LÍDER DEL CORO.- Así que Linda se caso,

Y con un hombre maravilloso,

Que no era cerrado y la acepto...

Hasta se rió de las anécdotas de su pasado

promiscuo.

Y Así, nuestro pequeño drama griego llega a

su...

TIRISIAS.- ¡Espera aun hay mas!

CORO.- ¡¿Qué mas Tirisias, Vidente Ciego de Tebas?!

TIRISIAS.- Llámenme solo Tirisias ¿quieren?

LÍDER DEL CORO.- Los incapacitados son siempre gruñones.

TIRISIAS.- Esa noche, Lenny Weinrib y Linda, sí hicieron el amor, como si el era Zeus y ella era Afrodita con un afrodisíaco.

CORO.- Ve al grano.

TIRISIAS.- El grano es que esa noche Linda concibió un hijo.

CORO.- ¡No!

TIRISIAS.- ¡Sí! ; embarazada con el hijo de Lenny, pero sin querer causar problemas con Amanda... nunca le dijo. Se fue con su nuevo esposo, quien le dio todo su apoyo mientras ella daba a luz a una hermosa niña. Lenny nunca volvió a ver a Linda hasta que un día en Nueva York...

ENTRA MÚSICA, TRACK 7 "LI'L DARLING". JUGUETERÍA DE NUEVA YORK, LENNY Y MAX, CHOCAN CON LINDA Y CON SU HIJA DE COCHE.

LENNY.- (A MAX) ...Creo que están atrás, si quieres recorremos toda la tienda...

LINDA.- ¡Lenny!

LENNY.- ¡No lo puedo creer!, ¿Qué... que haces aquí?, estoy en shock ¿Qué te paso?

LINDA.- Estoy viviendo en Connecticut, estoy casada, mi esposo, Don, es piloto de helicópteros.

LENNY.- Bromeas ¿Dónde te metiste? Te busque por todos lados, fue como si te desvanecieras de la faz de la tierra.

LINDA.- Bueno, tuvimos nuestro momento, pero sabia que volverías con Amanda.

LENNY.- No puedo cree... es tan... oye, que maravilla. Entonces, ¿Estas casada? ¿La niña es tuya?

LINDA.- Si, mírala.

LENNY.- Dios mío, es adorable. Es adorable.

LINDA.- Y... ¿Él es Max?

LENNY.- Él es Max, Max saluda a mi amiga.

LINDA.- Hola, yo soy Linda.

MAX.- Mucho gusto.

LINDA.- Mucho gusto, que niño tan guapo, gusto en conocerte. Amanda ha de ser hermosa.

LENNY.- Y tu debes de tener un esposo muy guapo porque la niña tiene una cara preciosa. Estoy pasmado, no sé que decir estoy...

LINDA.- Lenny no sabes que gusto me da verte...

LENNY.- Igualmente, ¿Todo esta bien?

LINDA.- Si, estoy muy bien. Gracias por todo.

LENNY.- Me quede sin habla.

LINDA.- Me tengo que ir, lo siento... me tengo que ir. Me encanto verte.

LENNY.- A mi también, me encanto verte.

DE REGRESO EN EL TEATRO GRIEGO

LIDER DEL CORO.- Pero, tienen uno el hijo del otro... y no lo saben...

CORO.- Si, si, ¿No es la vida irónica?

LIDER DEL CORO.- La vida es increíble,

Milagrosa,

Triste,

¡Maravillosa !

CORO.- Si, todo esto es verdad...

y por eso es que decimos:

(ENTRA MÚSICA, TRACK 13 "WHEN YOUR SMILING")

Si sonríes...

...Tu, ru, ru, ru, ru, ru...

Si sonríes...

...Tu, ru, ru, ru, tu, ru, tu, ru...

El mundo sonreirá...

... Sigue sonriendo.

Cuando ríes...

...Turu, turu, turu...

Cuando ríes...

... Turu, turu, turu...

El sol resplandecerá...

Pero si lloras,

Empezara a llover.

Ya no suspires,

Se feliz otra vez.

Sigue sonriendo...

Pues si sonríes,

El mundo sonreirá.

Si sonríes...
Si sonríes...
El mundo sonreirá...
Cuando ríes...
Cuando ríes...
El sol resplandecerá,
Pero si lloras,
Empezara a llover,
Ya no suspires,
Se feliz otra vez.
Sigue sonriendo,
Pues si sonríes,
El mundo sonreirá.