

LOS RECURSOS DE LA IRONÍA Y EL HUMOR EN ANNIE HALL DE WOODY ALLEN

Dr. Tanius Karam Cárdenas

Academia de comunicación y cultura.

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

tanius@yahoo.com, tanius@hotmail.com

LOS RECURSOS DE LA IRONÍA Y EL HUMOR EN ANNIE HALL DE WOODY ALLEN

Resumen:

Este trabajo realiza una reflexión sobre las formas del humor en el cine del realizador neoyorquino Woody Allen, en su película *Annie Hall* (1977), para ello se describe el contrato enunciativo en el que muchas películas de Allen se ubican, la extrema relación que existe entre la persona y los personajes, entre la biografía del realizador y la ficcionalización de algunos rasgos. Después diferenciamos conceptualmente a la ironía del humor, como dos niveles que si bien no son iguales se pueden complementar. Finalmente describimos dos rasgos tópicos y ejes semánticos donde es posible preguntarse sobre las formas del humor, en concreto la caracterización de Nueva Cork (en oposición a California) y el anti-intelectualismo.

Palabras clave: humor / ironía / cine / discurso

HUMOR AND IRONICAL RESOURCES AT ANNIE HALL FROM WOODY ALLEN

Abstract:

This paper pretend a reflection about some humor strategies at *Annie Hall's* Woody Allen, for this we firstly analyze enunciatively contract between Allen himself and some of his characters. After we establish some differences between humor and irony, we finally describe two typical features and semantics frames where can be possible asking about humor strategies, this two topics are New York and its ways to be characterized in opposition to California and it recognizable anti-intellectualism

Keywords: humor / irony / movie / discourse

Inicio

En este trabajo pretendemos hacer una reflexión sobre las formas del humor en *Annie Hall* (1977) de Woody Allen. Por "humor" aquí queremos decir un sistema discursivo vasto que se disemina y dispersa en distintos niveles y planos; el humor como tal es una *constructo* que articula distintos niveles del discurso y que promueve unos determinados efectos que nos interesa identificar y sugerir.

Con *Annie Hall* (1977), Allen comienza una nueva etapa como realizador en la que se atreve a hacer algo más contar chistes en sus diálogos (como él mismo lo dice), además de asumir otra actitud de mayor control en sus películas¹. Es un tipo de humor y comedia especial que se suma por ejemplo a la comedia romántica en *Manhattan* (1979), la comedia de costumbres en *Hannah y sus hermanas* (1986), la comedia surreal en *La rosa púrpura del Cairo* (1986)² por mencionar algunas variantes en el humor. Se ha dicho que el humor en *Annie Hall* tiene algo de inclasificable; ¿se trata de una comedia agrisulce, un drama con tintes cómicos o un divertimento formal con trasfondo trágico?

Con *Annie Hall*, Allen da un salto significativo: deja el sentido del humor más burlesco de sus primeras obras (*Toma el dinero y corre*, *Bananas*, *El dormilón*) emparentado a una cierta comicidad del absurdo y la verborrea de los Hermanos Marx y opta por un lenguaje distinto, un humor que descansa aún más en los diálogos y expone quizá por primera vez una gama más amplia de los temas que van a obsesionarle como son el psicoanálisis, la muerte, el sexo. No discutimos ahora si *Annie Hall* es un clásico en el sentido convencional que puede tener esta palabra para la trayectoria de un autor, a pesar del éxito institucional (tres nominaciones de la *Academy Awards*) y el peso que tiene para proyectarlo como "cineasta de arte" en el campo cultural cinematográficos de los EE. UU. *Hall* es un salto cualitativo y sin duda una de sus obras más reconocidas.

Más que la propia imagen lo que sobresale en *Annie Hall* es el guión y sobre todo los diálogos. Allen es básicamente un autor de diálogos, como se puede comprobar de manera un tanto heterodoxa a través de varias referencias y citas³ a secuencias dialogadas y unidades formadas por éstos: diádas o juegos de pares donde se reproducen situaciones de interacción por lo general ocurrentes. Las personas, no sólo en *Annie Hall* sino en prácticamente toda la filmografía del autor, están inmersas en explicaciones y contraexplicaciones, en aclaraciones y enredos "dialógicos", donde aspectos cotidianos y otros filosóficamente más densos se anudan en situaciones que generan risa y forman parte del humor característico en el autor. De esta manera Allen parece actualizar la tendencia socrática a la pregunta, sólo que esta vez el ágora no es la institución griega, sino cualquier bar neoyorquino.

¹ Gran parte del guión de la película (en inglés) se puede ver en http://sfy.ru/sfy.html?script=annie_hall

² Una filmografía completa se puede ver en http://en.wikipedia.org/wiki/Woody_allen#Filmography

³ En Internet pueden verse varias páginas que hacen colecciones de cita de varias películas de Allen como, para el caso solo de *Annie Hall* se puede ver <http://www.imdb.com/title/tt0075686/quotes>

Dato del contrato enunciativo o el "viejo" amigo que siempre nos cuenta sus cosas

Uno de los rasgos más característicos en la filmografía de Allen son los componentes intrincados de su vida (presentada a veces como ficción) y una narración ficcionalizada (incluso sin la presencia de Allen) presentada como variantes en la vida de Allen. Su obra a lo largo de más de 3 años y su filmografía acaso puedan verse en pocos realizadores, como elementos paralelos. Redes intercambiadas en los que ciertos temas y preocupaciones se fortalecen o se alejan en situaciones interactivas, escenas que poseen elementos comunes a nivel de hipotextos. Estos rasgos generan una situación enunciativa con el espectador quien tiene la impresión de estar delante de un amigo para compartir alguna confidencia de un viejo conocido, como en la misma primera imagen de *Annie Hall* donde el propio Allen, en la figura de *Alvy Singer* más que narrar la propia historia de encuentros-desencuentros con Hall, parece reflexionar sobre la naturaleza y contradicciones de las relaciones humanas. Así queda muy claro con la voz en *off* o la propia imagen de Allen / *Singer* contándonos que si bien a nivel de enunciado se puede asociar a *Singer*, a nivel enunciativo, no hay problema para interpretarla también como proveniente del mismo Allen.

Con la filmografía extensa de este director y actor se ha establecido una relación con sus espectadores, los cuales reconocen con facilidad varios de los macro-temas; más aún, se puede identificar la estructura completa con solo ver algunos componentes, escuchar un fragmento de la banda sonora, reconocer el "grado de la voz" o más complejo aún, identificar la "huella" por la estructura en algunos de sus diálogos así como la composición en el "carácter" de sus personajes (en su mayoría blancos, ciudadanos, intelectuales). Es justo este componente altamente reconocible el que le ha valido no pocas críticas por su presunta recurrencia y repetición, pero lo que estas críticas no reconocen es la posibilidad de mostrar, con una cantidad acotada de componentes, diferentes caracteres una y otra vez.

Hay un rasgo que denominamos de "intra-textualidad", una estrecha vinculación interna entre todo el trabajo, aspectos que de una a otra película se completan y parafrasean dentro de esos flujos de sentidos, lo cuales a la manera de una variación desglosan patrones comunes de funcionamiento en la trama, acción y tratamiento. Este elemento no sería tan particular si no fuera por la cercanía semántica y multitudinaria en estructuras más o menos parecidas en trama, personajes, entorno, ritmos y estructura. A tal grado que lo difícil no es indagar cómo las películas se pueden parecer entre sí, sino que justamente puedan moverse con tal variedad dentro de un conjunto diverso de elementos comunes.

Los grandes temas que funcionan como entidades macro-semánticas, sobre las que se conforman esas citas y enunciados que forman parte de una filosofía cotidiana y nos permite identificar que estamos delante de una película del realizador neoyorquino, amante de su ciudad, crítico de su acendrado origen judío, obsesionado por el sexo y la infelicidad, donde podemos hallar vestigios de un "existencialismo urbano" que se coloca entre el debate académico y el hombre de pie. El primer rasgo de este macro (micro)-tejido, es el tratamiento insistente de las categorías semánticas: un discurso que se remite a sí mismo, pero se sabe parafrasear con originalidad y humor.

Notas sobre el humor y la ironía

¿Por qué Allen nos hace reír? Es cierto que no hay fórmulas generales y muchos consideran las películas de este realizador como algo menos que soporíferas; pero aún la molestia que pueden generar forma parte de una estrategia que el autor usa no solo en las películas aisladas, sino en el conjunto, ya que es imposible separar a Allen del macro-textos; es difícil reconocer por películas sueltas por el gran parecido que tienen entre sí y la recurrencia en sus temas que hace prácticamente natural la intratextualidad. Allen nos hace reír por esas formas de interacción entre humor e ironía, la cual es a veces muy directa y otras, más velada. De la misma forma, la relación entre el autor empírico, el narrador y los sujetos narrados forma situaciones enunciativas donde Allen parodia en formas, a veces tragicómicas, todo cuanto tiene que ver con su mundo.

Otra de las características del humor en Allen es que él mismo no solo es "humorista" o "cómico" sino que incluye la reflexión sobre el propio humor en varias de sus películas, como es el caso prodigioso, de *Melinda y Melinda* (2004) donde la película se encuentra organizada en torno a la reflexión del eje "comedia-tragedia". La película comienza con una discusión en una cafetería, en la que cuatro personas debaten la diferencia entre la comedia y la tragedia. A partir de una mínima anécdota (una mujer que llega a una cena a la que no ha sido invitada), dos escritores comienzan a elucubrar sobre cómo desarrollarían sus historias, una cómica y una trágica. Una misma historia donde justamente lo que cuenta más que la historia es el metarrelato tejido de la aparente antinomia tragedia-comedia. La película pretende articular sus relaciones: la dimensión cómica de la tragedia y trágico de lo cómico. Uno de esos aspectos es la temporalidad, entendida como una condición de la circunstancia y la casualidad como uno de los encuentros más imprevistos que redundan en una relación estable, a diferencia de cómo lo preestablecido o predicho puede transformarse en el momento menos pensado. De hecho Allen define a la comedia como "tragedia más tiempo" en lo que entendemos como juego de casualidades y cambios imprevistos que dan el viraje gratificador o frustrante.

En cuanto la ironía como tal es un concepto polisémico, de amplias fronteras y de un comportamiento discursivo muy diverso. Es en principio una figura de pensamiento indirecta que consiste en tono de burla, decir todo lo contrario de lo que expresa la letra, dejando siempre comprender a quien lee o escucha el verdadero sentido de las palabras. De sus distintas definiciones, en ocasiones contrapuestas, se le define como una figura, tropo y actitud que enriquece la colindancia con figuras parecidas o similares.

Del griego *eironeía* (disimulación), "ironizar" significa en principio dar a entender lo contrario de lo que se quiere decir, pero es mucho más que eso. La ironía consiste en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que expresa la letra, dejando siempre comprender a quien lee o escucha el verdadero sentido de las palabras. Como tal aparece en la literatura filosófica a partir de los *Diálogos* de Platón. Sócrates, padre de la filosofía, es también el inventor de la ironía. Sin embargo, en él la ironía no es afán de destrucción, sino la más acerada, implacable, directa y apasionada voluntad de verdad. Y esta es inherente a la ironía en general, pues de otro modo se confundiría con actitudes puramente negativas, como la burla, el sarcasmo, el choteo o el relajo. "La ironía es una liberación que funda una libertad para el valor". (cf. Sainz de Robles, 1982)

Hay una importante dimensión comunicativa en la definición de ironía. Domenella (1989: 15) es de quienes más ha insistido en ella y sugiere una red actancial básica: (a) Emisor, (b) Víctima o blanco y (c) Destinatario o lector (testigo y cómplice de la agresión o burla). Las interrelaciones que se establece entre estos actantes ponen en juego distintos modos de narrar y constituyen funciones; en esta red el narrador interactúa. La ironía se inscriben necesaria en un contrato comunicativo con el receptor, ya que se pide una cierta complicidad y un conjunto de guiños y señas que ni son decodificadas la ironía y el humor puede perder su valor pragmático y discursivo. De ella depende que el texto irónico, además de sentido (*sense*) tenga significación (*meaning*). Además de entender el enunciado irónico, el lector podrá coincidir con o rechazar la perspectiva del ironista.

La ironía tiene una estructura similar a figuras como la metáfora (similitud), la metonimia (contigüidad), la sinécdoque (la parte por el todo), la lítote (menos por más) y la hipérbole (más por menos). Posee funcionamientos fronterizos con el humor y la parodia; éste es una imitación irónica de un modelo o referente estilístico o genérico. Por su parte, humor e ironía son formas distintas de acercamiento enunciativo y uso de la información. La ironía es una figura retórica, mientras que el humor es una actitud; no se encuentran peleadas, pero tampoco directamente vinculadas; la ironía tiene mecanismos de manifestación que pueden o no vincularse con el humor. Para autores con pretensiones intelectuales (como el caso de Allen) en la complejidad de la articulación ironía-humor, radica su riqueza. La ironía puede un producir un cierto efecto humorístico; pero el humor no siempre porta ilocutivamente la ironía.

Para Kierkegaard (en Ferrater Mora, T.III: 1904) "la ironía es aceptación de la duda, a diferencia del humor que es aceptación de una certeza". Bergson (1973) es acaso uno de los autores más recurrentes: la ironía surge cuando se anuncia simplemente lo que debería ser, fingiendo que es así en realidad; a diferencia del humor, que es la descripción minuciosa de lo que es, afectando creer que efectivamente deberían ser así las cosas. Una diferencia que parece clara tiene que ver con el modo de la expresión. La ironía renuncia a expresarse de un modo directo para optar por uno indirecto u oblicuo que exige, por parte de quien ironiza, un trabajo adicional en la codificación del enunciado (proponerlo y al mismo tiempo, denunciarlo como falaz), y por parte del lector, una inversión suplementaria en su interpretación (porque se debe identificar el significado literal, percibir la impostura y buscar el significado implícito que se percibe como el correcto). Por su parte, el humor puede jugar con la superficie del lenguaje, es más directo y no teme al expresarse, cuida menos sus efectos y con facilidad se puede contagiar (como se puede comprobar cuando estamos con personas que se ríen, es casi imposible sustraerse) lo que al mismo ayuda a la agrupación; su producto más evidente puede ser la risa y en grado extremo, la carcajada.

Para Aladro (2002), el humor funciona por esquemas, que a su vez es una operación básica de la mente. Así por ejemplo el chiste se da por un alto nivel de esquematización, de contenidos rituales. La risa sería uno de los efectos del humor, y muestra una distancia de lo que la mente ha colocado fuera del comportamiento habitual. La risa muestra la capacidad de distanciarnos de las limitaciones de nuestro pensamiento y cómo es un instante tan solo de libertad. El humor tiene la habilidad de desdoblar las visualizaciones de identidad al grado que permite al individuo reírse de sí mismo, de su propia actuación, aunque vuelva a identificarse rápidamente con ella.

Humor y Locus

Son varios los acercamientos para ver los funcionamientos de la ironía y el humor en *Annie Hall*. Uno de ellos que nos parece sugerente es el que sobresale de la contraposición semántica en los lugares del relato: California y NY. De su oposición va surgir una de las estrategias del autor para ironizar aspectos de sí mismo, de los otros y de los espacios. El *locus* es más que una ambientación, son unidades que semantizan a los hechos que ahí tiene cabida y a sus propios personajes los cuales se ubican en cercanía o distancia con relación a estos polos de la trama. En otras cintas NY ha devenido en un marco interpretativo, una especie de personaje extradiegético que parece contarnos las historias que se contiene en su estructura física y psicológica. La relación de Allen con NY no puede ser más estrecha, al grado que la pregunta no es para indagar dónde y cómo aparece la ciudad; sino cómo el realizador y personaje no puede separarse de ella.

Brooklyn / Manhattan. Adultez / Niñez

De entrada aparece la propia bifurcación de la vida entre Allen y la ciudad, la cual es fuente constante de autor-ironía (si por ello entendemos los propios comentarios que el narrador realiza acerca de lo que él mismo escribe).

Esta primera tensión "Manhattan / Brooklyn" es fuente de humor. La oposición "lugar infantil / lugar adulto" viene resuelto por el hecho del conflicto, el conservadurismo y prácticamente inhabitable de Brooklyn. Lo que el narrador da cuenta de haber vivido ahí pone en situación. Lo estrambótico de algunos personajes, la relación de semejanza entre Allen-adulto y Singer-niño, como la percepción caricaturizada de casi todos los personajes que a nivel de relato pueblan ese espacio del discurso (los compañeros de clase, los profesores, la mamá)

El hogar infantil es visto como el entorno de la incompreensión o la vida familiar, un tanto inverosímil al bajo una serie de juegos mecánicos que llevan a un perpetuo movimiento de la casa y a todo lo que en ella sucede; los juegos mecánicos se convierten en un moralizador de cuando ahí sucede como el lugar inestable e inhabitable. Brooklyn por extensión se le figurativiza como conflicto (lo mismo en casa que en la escuela). No resulta causal el lugar de la niñez se encuentre escenificado y moralizado por todas las formas posibles de aberración (como se ve en la escena del doctor, la escuela y la visita dominical al mundo familiar del pasado) las cuales solamente puede sobrellevarse por el tratamiento humorístico. Brooklyn es también el origen psicológico de los males y las perturbaciones que llevan a Allen / Singer en constante búsqueda de sí mismo. La escena en la que el niño-Singer y el adulto-Singer interactúan con la maestra es sobre todo humorística por el tratamiento enunciativo y el desdoblamiento del personaje (lo que de hecho realizará en varias ocasiones durante la película) en el que Singer-adulto (da lo mismo si es el propio Allen) justifica el beso que el Singer-niño da a una de sus compañeras de clase. La maestra increpa al niño; el adulto (en juegos que recuerdan la versión que Eric Berne hizo del psicoanálisis a través de lo que llamó el "análisis transaccional" sustentado en sus juegos del 'niño', 'padre' y el 'adulto') sale a la defensa. Juegos de espejos donde el autor-narrador parece autojustificar el origen de sus obsesiones y criticar —lo que igualmente será una constante— las instituciones escolares y educativas a todos niveles.

Otro de los momentos de tensión, es cuando Max, Alvy y Annie pasan un día (al parecer por el cumpleaños de ella) en Brooklyn. Annie nunca ha estado en esta ciudad cercana a Manhattan. En un nuevo desdoblamiento. Desde el presente de la narración los tres observan la vieja casa bajo la "Montaña Rusa" en el parque de diversiones, la recepción del primo Herbie al concluir la guerra en 1945, el tío pesado que molesta al niño-Alvy para que se aprenda su nombre. Alvy-adulto se refiere a buenos momentos, y Max lo cuestiona, "tus padres siempre discutían". En suma vemos como más que una actitud irónica, todo lo vinculado a Brooklyn, es humorístico por los caricaturesca de todos los personajes y la tensión extrema que siempre hay entre Singer (niño) y cuando le rodea. Lo humorístico resulta claramente dado por la contraposición de planos entre pasado y presente de la narración y el debate que se dan entre los personajes del presente y los de antaño. Si bien observamos la puesta en escena en correspondencia con los cuarenta (para todas las escenas de Brooklyn), los personajes son presentados por la exageración de sus defectos, sus caras, cuerpos y movimientos corporales.

NY / California

Desde el principio de la cinta se establece una comparación entre dos espacios, se representados de alguna manera por Alvy Singer (Allen) y su amigo Max con quien conversa sobre la diferencia entre vivir en uno y otro lado del a costa de los EE.UU. Un tópico recurrente será esta diferencia semántica entre California y NY. El eje toponímico va organizar a nivel superficial la relación "Annie / Alvie" y aquellas acciones que *suceden dentro / fuera de la ciudad*. NY aparece opuesto a California, es una serie de diferencias que son humorísticas por totales e insistentes, aun cuando prácticamente todos los personajes, con la excepción de Singer, critican a NY.

Val	Nueva York	California
-	Cerrado	Abierto
-	Lluvia, Nublado	Sol
-	Frío	Calor
-	Dificultad para hacer deporte	Facilidad para hacer deporte
-	Dificultad para relacionarse con chicas	Facilidad para las relaciones con mujeres
+	Lugar para la cultura	Lugar para la diversión y el deporte
+	Lugar donde se camina	Lugar donde no se camina (todo en carro)
+	Posibilidad de Encuentro	Posibilidad de Desencuentro
-	Veladas	Fiestas

El último tercio de la película se establece entre estos dos escenarios que corren de forma paralela a la descomposición y redefinición de la relación entre Alvy y Annie. Nuestro análisis nos ha permitido identificar las siguientes caracterizaciones para estos dos espacios, donde aspectos positivos y negativos se intercalan en una relación que básicamente volitiva.

La tensión California y NY aparece semánticamente conectado a otros tópicos, como es el consumo de la droga (ante el cual Allen tiene una postura muy conservadora, sobre todo si se le compara con su actitud hacia otros temas como el miso sexo). El origen de la droga que Annie quiere probar pero que se detiene para evitar conflictos con Alvy, proviene de California lo que puede leerse metonímica como algo que va insistir de la costa al ubicarlo lo mismo como el lugar de la producción de basura y la superficialidad. Dentro de la escena esta disrupción se resuelve con un recurso humorístico: el estornudo accidental de Singer sobre el preciado producto.

En la última parte, Max, Annie y Allen van a pasar Navidad a California. El inadaptado Singer se enfrenta a una ciudad la cual es representada por entera distinta a su hábitat natural. Como nuevo y fruto de esa inadaptación, Singer presenta el recurso de humor para adaptarse y describir, siempre en oposición a su amigo (adorar y en la segunda parte de la película, habitante finalmente de California). La oposición por contraste será sobre todo un Singer que lleva su ciudad o que habla desde ella, la justifica hasta del clima. Ante el señalamiento que no hay "basura", Singer dice que es porque en L.A la colocan en programas de TV y se refuerza ante la crítica que hace a su amigo por incluir, en un programa de TV que posee, risas artificiales; o la "basura" nuevamente como tópico en la conversación entre Singer y uno de los invitados quien ahora acusa a NY de sucia. La basura es un objeto de intercambio en el contexto de escenas glamorosas, marcadamente lumínicas.

Dentro de esta estancia, la secuencia de la fiesta en una mansión de Beverly Hills es la pieza marcadamente humorística por la recurrente confrontación entre Singer-NY y el entorno californiano. Aparecen hacen las menciones humorísticas a un grupo de ejecutivos que hacen citas interminables en repeticiones ilógicas que quien solo se reúne por reunirse o la pareja que Singer viene de un curso de terapia sexual; más aún, el invitado que urgentemente telefona a su "gurú" para pedirle le recuerde el mantra en sánscrito que ha olvidado. En California todo se banaliza y puesto al descubierto por medio de la exageración o repetición; todo es sujeto a la caricaturización de una forma de interacción muy distinta a todas las presentadas sobre en NY.

El anti-intelectualismo

Uno de los rasgos más característicos en la filmografía de Allen es el anti-intelectualismo, que tiene como origen en su propia vida, la breve y conflictiva relación con la institución universitaria. De hecho algunos relatos de su infancia y adolescencia demuestran cómo no tenía mucho interés en la escuela secundaria. A finales de 1953, Woody entró a la universidad y entre otras asignaturas se apuntó a producción cinematográfica. Pero no estaba muy interesado en las clases y le gustaba más acudir a la proyección de las películas. Casi no iba a clases, así en 1954 después de su primer semestre, sus calificaciones eran pésimas tanto en inglés como en producción cinematográfica. Pudo haber intentado pero decidió dedicarse a lo que en realidad le gustaba, escribir, y el primer lugar donde lo pudo hacer con una paga, fue en la televisión y la radio (Cf. Aixala, 2001: 22 y 23).

Desde entonces Allen va tener una reticencia al mundo académico y especialmente a quienes se consideran a sí mismo como "intelectuales", es este grupo y los medios universitarios de donde provienen los principales admiradores de Allen. En *Annie Hall* esta postura ambivalente se presenta, por ejemplo en la escena que Woody asiste a la Universidad de Wisconsin a una presentación, donde si bien se reconoce tenso (en apariencia), tiene éxito social y reconocimiento de los estudiantes que le escuchan, como el caso que *Annie Hall* quien lo celebra después de esta presentación.

Encontramos otra secuencia Robin (Janet Margolin) lo invita a una fiesta donde al parecer asisten reconocidos profesores e intelectuales; ella le va presentando a quienes se encuentran en la casa, con el respectivo título académico o atributo social. Singer muestra desintereses y al mismo tiempo se va burlando de ellos. El juego de palabras entre "disentería" (*dysentery*) y comentario (*commentary*) (que en inglés son más fonéticamente cercanas que en castellano, resume el juego de cercanía entre dos elementos aparentemente distintos en un mismo ámbito. En esta escena los intelectuales aparecen caracterizados como quienes no se enteran de lo que pasa y por eso mienten, versus lo que sucede con el cuerpo (en referencia a los basketbolistas) y al intento erótico de su acompañante; "amarse en silencio" lo contrasta a quienes afuera de la habitación hablan y hablan.

De cualquier manera, la escena más prototípica de toda la cinta con relación al intelectualismo como recurso para el humor, es la del profesor petulante en la fila del cine, cuando dialoga con su acompañante sobre el cine, la técnica, las películas sobresaliente y las que no; en su argumentación hay los matices de ese pseudo-erudicionismo del que tanto gusta burlarse a Allen. Allen comienza a quejarse, Annie le dice que no lo escucha, pero la banda sonora, aún cuando el profesor se encuentra detrás en la toma, se escucha en primer plano en lo que perfectamente podría ser una conferencia universitaria. Singer hace burla del lenguaje, pero en realidad señala la actitud. Ahora Annie y Alvy discuten sobre sus problemas sexuales. El profesor sigue disertando y Singer reacciona ante expresiones y juicio. El punto nodal llega cuando el profesor cita a Mac Luhan, se evoca el concepto de "medios fríos y calientes", la idea de televisión etc. Sobreviene un recurso narrativo que permite al Alvy-narrador desdoblarse del personaje. Se acerca a la cámara y pregunta al narratorio "¿qué harían con un tipo así en la cola del cine?". El profesor se acerca ahora y señala que al vivir en un país libre, cada quien puede dar su punto de vista. Alvy increpa que no sabe nada sobre TV, el profesor señala que da una clase sobre TV en la Universidad de Columbia. Y ahora el punto central, de una mampara ubicada cerca de la entrada del cine, Alvy saca al mismo Marshall Mc Luhan quien cuestiona al profesor la aplicación de sus conceptos. El Alvy-narrador pregunta a la cámara "ojalá la vida fuera así".

La actitud anti-intelectualista puede tener distintas interpretaciones, la primera contra el ego solipsista y sobre todo autocomplaciente que se opone a la caracterización que hace Allen de sí mismo en sus personajes y que es en la parodia de algunos componentes que son más comunes en la vida urbana de la clase media, lo que permite que la broma y la burla sean efectivas. Más que el discurso en sí de lo que este profesor fante dice (que en algún sentido Alvy reproduce también) es el vínculo con el sí mismo seguro

de sí mismo. Alvy cuestiona (tanto a Annie como al profesor) que grita sus comentarios, usa palabras que Silber interpreta como artificiales o desmedidas (tomando en cuenta el contexto, "una fila poco antes de entrar al cine"), el alarde mostrado en la voz o el grito. Hay así en Allen una irritación contra quienes evidencian sus competencias y saberes, hacen alarde de ello, como también se comprueba en la escena del cómico que muestra sus "trucos" a Singer quien lo escucha contra su voluntad. Estas situaciones se oponen a un Singer-Allen retraído e inseguro que tiene una tendencia a la autocrítica, a mostrar sus conflictos y representarse como alguien aturdido, confundido y neurótico.

Conclusiones

Si bien *Annie Hall* es una película principalmente ubicada en el humor de Allen, a un nivel más amplio es igualmente una cita sobre la dificultad de las relaciones amorosas. Claramente la cinta concluye con el humor filosófico donde queda al descubierto que a pesar de lo irracional que las relaciones puedan ser, las preferimos que vivir en soledad. El humor es para Allen casi un estado, el único conciliable con su inestabilidad y tensión volcada en irrefrenables diálogos, citas, frases y explicaciones ocurrentes y envueltas paradójicamente en un lenguaje culto contra el cual en ocasiones se opone. El humor es un medio para verter sus angustias sexuales, religiosas, afectivas y personales por medio de la ironía y el "humor inteligente", los componentes aparentemente opuestos y la constante crítica de sí mismo sintetizada en la frase "no pertenecería a un club que me tuviera a mí como socio".

Algunas de las características son la combinación que hace del cultismo y la vida cotidiana; de los grandes temas (muerte, vida, sexo, locura) en contextos nimios. Así una parte de sus películas el destinatario observa como los personajes se debaten en micro-mundos y problemas construidos esencialmente por ellos mismo. Por ejemplo, en una de las citas más célebres en *Annie Hall*, menciona "Yo intento hacer con las mujeres lo que Eisenhower ha estado haciendo al país" que parte de la yuxtaposición de dos contextos en apariencia muy distintos e irreconciliables (política del presidente / relaciones amorosas); el entrecruzamiento de lo público y lo privado, la manera es que su propia biografía la ha hecho objeto de narrativa cinematográfica, escándalo público y fuente para varias de sus más recurrente chistes, hace de Allen un realizador-personaje original y sugerente, muy claramente identificado en uno de los ejemplos más claros cuando se habla de "cine de autor".

En *Annie Hall* y por lo que supuso en su ascenso como realizador, nos parece encontrar elementos para diferenciar el "humor" y lo "cómico" en tanto de vincularse con la risa. Más que recursos formalmente irónicos (a menos que tengamos una noción amplia de esta figura) hablamos de un humor que pocas veces es velado. Lo "cómico" en *Annie Hall* es visto por lo general con suspicacia por Singer; sospecha y duda de él, como en la escena que tiene que tolerar a un cómico. El humor es una categoría amplia que le permite sobrellevar trágico (y anti-trágico) que pueden tener algunas relaciones humanas y la sobre-preocupación del hombre cotidiano tan centrado en su micro-mundo y preocupado solo de manera tangencial de lo que ocurre alrededor de él, lo que hace que **no muchos estén de acuerdo con sus películas**. Si bien esta no es la lectura dominante de su obra, a veces parece que viendo películas de Allen uno puede aprender a reírse un poco más de sí mismo, se reconoce (aquí parte de su genialidad) elementos de esa cultura urbana en ocasiones desquiciada solamente de sí misma, como en el caso de Allen se puede ver una representación de ello en su vida.

Bibliografía

Aixala, Josep Antoni. *Todo sobre Woody Allen*. Barcelona: Océano, 2002.

Aladro, Eva. "El humor como medio cognitivo" en *Cuadernos de Información y Comunicación*. N° 7 Depto. Periodismo II. Facultad de Ciencias de la Información. UCM. Madrid. En línea diciembre 2002. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/17El%20humorcognitivo.pdf>

Bergson Henri. *La risa*. Madrid: Espasa Calpe, 1973. (Original en francés *Le rire. Essai sur la signification du rire*, 1900)

Castañeda, Jorge. "Jorge Iburgüengoitia: Humorismo y narrativa" en *Estudios. Filosofía-historia-letras*, México: UNAM, 1986. [En línea, 25 de octubre 2003] Disponible en <http://www.hemerodigital.unam.mx/>

Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía*. 4 tomos. Barcelona: Ariel, 1994.

Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. México: FCE/CREA, 1984.

Sainz de Robles F.C. *Diccionario de la literatura. Términos, conceptos, "ismos" literarios*. 2 Vols. Madrid: Aguilar, 1982.

Zavala, Lauro. "Glosario de términos de ironía narrativa", en *Sincronía* Invierno 1996, UAM Xochimilco. [En línea 15 de noviembre 2003] Disponible en: <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia>

Ficha Técnica de Annie Hall (1977)

Director: Woody Allen

Guión: Woody Allen

Reparto: Mordecai Lawner, Chris Gampel, Woody Allen, Janet Margolin, Susan Mellinger, John Dennis Johnston, Robin Mary Paris, Humphrey Davis, Christine Jones, Joan Newman

Duración: 01:29:00

Género: comedia

Sinopsis: Alvy Singer es un comediante de clubs nocturnos que a los 40 años hace un repaso de su vida tras romper con su última novia, Annie. Cuenta sus amores, sus matrimonios y en especial la relación con ella, a la que conoce tras un partido de tenis. Alvy es un tipo especial, algo neurótico, dominado por una serie de obsesiones que acaban por destruir cada una de sus relaciones.