

ZELIG O LA DECONSTRUCCIÓN DEL BIOPIC

DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
Universidad Carlos III de Madrid

Resumen:

La presente comunicación analiza la película *Zelig* (Woody Allen, 1983) en el marco de lo que podría denominarse *Películas de (de)construcción histórica* o *Cine histórico posmoderno*. Se estudia cómo este filme, ambientado en los años 20, 30 y 40, subvierte las convenciones del *biopic* y el documental a través de un inteligente despliegue de estrategias formales y narrativas, y cómo con ello cuestiona, desde una óptica eminentemente posmoderna, nociones asentadas en torno a la construcción identitaria, religiosa, política o nacional, así como el papel que en la configuración del proyecto moderno juegan instancias como la Ciencia o los medios de comunicación. Finalmente, se defiende que su rechazo de la univocidad de la interpretación supone una defensa de la libertad individual, la subjetividad, los sentimientos y el humor, frente a las amenazas típicamente modernas de la alienación colectiva, el positivismo científico a ultranza y los maximalismos totalitarios.

Palabras clave: Woody Allen, cine, historia, biopic, documental, postmodernidad, deconstrucción.

Abstract:

This paper analyzes Woody Allen's *Zelig* (1983) in the framework of what could be called *Postmodern Historical Films*. It shows how this film, set in the 1920's, 30's and 40's, subverts the conventions of genres such as the biographical film and the documentary through a brilliant display of formal and narrative strategies. These ultimately question, from a typically postmodern approach, settled notions about the construction of identity, be it religious, political or national, as well as the role of certain institutions, like science or mass media, in the project of modernity. Last, it is argued that the film's disapproval of any univocal characterization of interpretation represents a vindication of individual freedom, subjectivity, feelings and humour, against the typically modern threats of collective alienation, overstated scientific positivism, and maximalist, totalitarian positions.

Keywords: Woody Allen, film, history, biopic, documentary, postmodernism, deconstruction.

Al igual que mi participación en la primera edición de este *Congreso Internacional de Historia y Cine*, el presente trabajo forma parte de un proyecto personal de investigación más amplio en torno a lo que denomino, en la estela de la clasificación comúnmente aceptada¹ de las películas que abordan la Historia en cualquiera de sus formas, *Películas de (de)construcción histórica*. Esta categoría estaría conformada por aquellas películas de ficción que se interesan explícitamente por el proceso mismo de construcción de la Historia, y que abordan tanto los problemas que dicho proceso plantea como el ambiguo papel que la imagen juega en él. A continuación se resumen brevemente las características que presentan estas películas².

Por una parte, analizan, desde una mirada crítica con el proyecto moderno, el modelo de “escritura” de la Historia tradicional, poniendo en cuestión la legitimidad de sus medios y su validez universal. Paralelamente, toman las imágenes (fijas o en movimiento) como uno de sus principales objetos de estudio, estudiando el problema de su veracidad y verosimilitud, y profundizan en las implicaciones éticas de su empleo como fuente de la Historia; lo cual deriva a menudo en una reflexión metafílmica aplicable a la propia película. Ello implica, necesariamente, poner bajo la lupa antinomias como objetividad/subjetividad, veracidad/falsedad o realidad/ficción, en un intento de desentrañar los intereses que laten bajo la construcción de determinados relatos; actitud que supone una forma avanzada de *compromiso* por parte del artista. En esta misma línea, las obras abogan por una subversión de las jerarquías que otorgan a la lógica y la racionalidad una posición de superioridad en la elaboración de todo relato -y por ende en la comprensión de los fenómenos humanos- sobre las emociones, la subjetividad o la intuición. Por último, para llevar a cabo esta labor, los filmes acuden a estrategias típicamente posmodernas, mediante las cuales cuestionan los principios formales y narrativos que sostienen el cine tradicional

¹ Vid. por ejemplo CAPARRÓS LERA, J.-M.: *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 24-32.

² Al lector interesado se le remite a los siguientes textos (todos de VERDÚ SCHUMANN, D. A.): para un acercamiento teórico, *Hacia un cine histórico posmoderno: las películas de (de)construcción histórica*, en CAPARRÓS LERA, J. M. (Coord.): *Història & Cinema. 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 277-295; un primer esbozo puede encontrarse en *El cine y las ideologías de izquierdas. 2. Revisión y compromiso después de 1989*, en CAMARERO, Gloria (ed.): *La mirada que habla. Cine e ideologías*, Madrid, Akal, 2002, pp. 67-78. Para sendos estudios de caso, *(Per)versiones de la historia de EEUU en el cine de Lars von Trier*, en I Congreso Internacional de Historia y Cine, s.l., Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 782-797, y *La Trilogía de los Balcanes: memoria y reinvencción de la Historia*, en *FilmHistoria Online*, vol. XI, nº 3 (2001).

(incluido el histórico), especialmente en lo referido al tratamiento temporal y a los límites entre ficción y realidad.

Zelig (Woody Allen, 1983) participa de todos estos rasgos. Pero además, dinamita las convenciones de dos géneros cinematográficos íntimamente ligados al cine histórico: el *biopic* y el documental. Al mismo tiempo aborda, en fecha sorprendentemente temprana, cuestiones fundamentales en torno al poder de la imagen que resultan hoy, en plena era digital, particularmente pertinentes. Y todo ello lo hace a partir de un complejo juego visual que explota como pocas otras películas las posibilidades deconstructivas del cine.

ZELIG

La película narra la historia de Leonard Zelig (Woody Allen), un hombre que sufre una extraña enfermedad por la cual se transforma en un individuo idéntico a los que le rodean, como un “camaleón humano”. Así, se vuelve negro si se encuentra rodeado de personas de color, se metamorfosea en rabino cuando está con doctores de la ley judaica, y su fisonomía se torna irlandesa si los que se encuentran cerca de él pertenecen a esta nacionalidad. La metamorfosis es involuntaria, y le afecta tanto física (sus rasgos faciales se orientalizan si está rodeado de chinos, o su barriga crece si los que están con él son obesos) como psíquicamente (su forma de hablar adquiere los rasgos de las de los doctores que le tratan, y sus opiniones políticas se adaptan a las de su entorno). Esta peculiaridad le convierte en una celebridad en los años 20 y 30, y en el protagonista de fantásticas peripecias; aunque la opinión que el público tiene de él pasa rápidamente de la curiosidad al desprecio y de la fascinación al odio cuando se descubren algunas consecuencias colaterales de su enfermedad. La única persona que se interesa realmente por él es la doctora Eudora Fletcher (Mia Farrow), que le trata, se enamora de él, y consigue finalmente curarlo.

Zelig se plantea como una suerte de cruce entre el *biopic* y el documental, si bien en el proceso ambos géneros son sometidos a un riguroso proceso de deconstrucción. Del *biopic* (versión ficcionalizada o dramatizada de la vida de un personaje real) toma prestado, amén del recurso de titular la película con el nombre del biografiado, el esquema argumental -el relato de la vida de un personaje como hilo conductor- y al menos uno de sus objetivos: desentrañar, con sus luces y sombras, la personalidad del protagonista. Sin

embargo *Zelig*, a la vez que *se presenta como un biopic, no puede ser un biopic*. Y ello por al menos cuatro razones fundamentales, dos concernientes a su contenido y dos a su forma. La primera es que Leonard Zelig, el biografiado, no existió realmente. La segunda es que, aunque Leonard Zelig fuese un personaje real, el rasgo que lo caracteriza y lo hace destacable es, paradójicamente, su capacidad para pasar desapercibido; se trata, por tanto, de una película encaminada a retratar una personalidad *sin personalidad*. El tercer motivo que impide que la película sea un *biopic* es que el tratamiento humorístico, los elementos irónicos y paródicos que incluye, desactivan el supuesto valor didáctico, pedagógico, informativo, histórico o documental que se presupone, al menos en cierto grado, a todo *biopic*. El cuarto y último es que uno de los objetivos fundamentales de la película consiste, precisamente, en difuminar a conciencia los límites entre realidad y ficción, dinamitando por tanto de raíz la razón de ser de todo *biopic*: narrar algo basado en hechos reales y establecer una dialéctica enriquecedora entre los aspectos reales y ficcionales empleados en la puesta en escena de dicha narración.

Al mismo tiempo, la película toma la forma de un falso documental, o, más precisamente, de lo que los americanos llaman un *mockumentary*: una película de ficción que parodia el formato documental para lograr un efecto cómico³. Así, se recurre a estrategias típicas del documental -narración diacrónica, imágenes de archivo, voz en *off*, entrevistas, etcétera- para narrar una historia que no es real. De este modo, también los principios del documental se ven socavados. *Zelig* se presenta como un *biopic* documental - un híbrido ya forzado- tanto argumental como formalmente, al utilizar recursos que se asocian indubitadamente a géneros con una base real; recursos que, de hecho, se han convertido *per se* en *convenciones* que supuestamente *dan fe* de la veracidad de lo representado. Pero ambos géneros tienen su razón de ser en la existencia en ellos de cierto *contenido de verdad*: si este está ausente -y evidentemente lo está en *Zelig*, pues lo que se nos muestra es fantástico, disparatado, absurdo-, entonces lo que estamos viendo *no puede ser* ni un documental ni un *biopic*; aunque lo parezca. En el proceso, esta tensión entre lo que *parece* y lo que *es* ejerce un efecto disolvente sobre nuestras asentadas convenciones,

³ Esta era un técnica que ya había ensayado en *Toma el dinero y corre* (1969) y en un corto para televisión que nunca llegó a emitirse, *Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story* (1971), y que volverá a emplear en *Acordes y desacuerdos* (1999).

haciéndonos dudar de los rígidos principios de acuerdo a los cuales segregamos la realidad de la ficción⁴.

Estos juegos temáticos y formales, por otro lado, dotan a la película de una notable densidad semántica. Por ello y porque, como se afirma expresamente en la película, el personaje de Leonard Zelig puede ser símbolo de múltiples realidades, la obra de Allen permite lecturas en muy diversas claves. Todas ellas, no obstante, críticas con rasgos esenciales del proyecto moderno, como la fosilización del elemento identitario, la supremacía de la ciencia, la alienación de las sociedades contemporáneas o el papel en ellas de los medios de comunicación.

IDENTIDAD INDIVIDUAL Y COLECTIVA

Que el rasgo principal del biografiado consista en su falta de carácter -además de atentar contra los principios del *biopic*- le permite a Allen abordar varias cuestiones en torno a la identidad, y al modo en que el individuo, por un lado, y la sociedad, por otro, gestionan este elemento configurador de nuestra realidad.

Desde la perspectiva individual, resulta significativo el origen y evolución de la enfermedad del protagonista. Leonard Zelig (o Leon Selwyn, o Zelman: su falta de identidad afecta hasta al nombre) es presentado como un oficinista gris, sin familia, un “tipo callado y raro” cuya desaparición sólo es denunciada por aquellos que poseen relaciones económicas con él (su casera y su jefe). En su vivienda se encuentran dos fotos: una con el dramaturgo Eugene O’Neill y otra disfrazado del protagonista de la ópera de Leoncavallo *Pagliacci*. Si O’Neill es el pesimista autor de obras pobladas por personajes marginales –una especie de Strindberg americano-, *Pagliaccio* es un bufón cuyo dolor cuando es engañado por su amada solo provoca la risa de los demás. Las fotos sugieren que Zelig aprecia la cultura, pero a la vez lo hermanan con los más desgraciados, con los que

⁴ Como es bien sabido, la tensión entre fantasía (o ficción) y realidad es uno de los motores fundamentales de la obra de Allen Cf.: “Ambos ejemplos [*Zelig* y *Acordes y desacuerdos*] (...) son películas de ficción pero juegan con las convenciones del documental para explorar las barreras entre realidad y ficción y para reflexionar sobre los mecanismos de representación de la realidad y, más concretamente, para criticar la apariencia de autenticidad y objetividad de dicho género. De hecho, *Zelig* se ha convertido en uno de los textos paradigmáticos del postmodernismo cinematográfico por su cuestionamiento radical de la objetividad del discurso histórico”; DELEYTO, C.: *Woody Allen y el espacio de la comedia romántica*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009, pp. 107-108. Deleyto analiza con agudeza el uso desmitificador de los recursos del documental y el *cinéma vérité* en *Maridos y mujeres* (1992).

mueven a burla o compasión. Tanto el componente cultural como la necesidad de aprobación se encuentran en los orígenes mismos del problema: Zelig confiesa que sus problemas comenzaron tras fingir que había leído *Moby Dick*, mientras que la primera referencia de él la da Francis Scott Fitzgerald, quien lo descubre en una fiesta de alta sociedad en casa de un mecenas. Su vida, sin embargo, está marcada por la desaprobación y el desprecio, incluso en el seno de su desestructurada familia: su hermanastra Ruth y su cuñado se dedicarán a explotar su peculiar habilidad en una feria ambulante, al más puro estilo *Freaks* (Tod Browning, 1932). La sociedad confina al mundo de lo monstruoso cuanto se sale de la norma.

El deseo de Zelig de adaptarse a la sociedad acaba tomando dimensiones patológicas, y lo que comienza como un fingimiento se convierte en algo involuntario que escapa a su control. A partir de ese momento, su identidad se adapta a su entorno con el fin de pasar desapercibido: “ser como los demás me da seguridad (...) quiero gustar”, afirma. Pero su vida resulta vacía y triste, “su existencia es una no-existencia”. “No soy nadie, no soy nada”, llega a decir.

Zelig, como los camaleones, se camufla para protegerse. Ello traslada la cuestión identitaria de lo individual a lo colectivo. En sus metamorfosis adopta otros aspectos físicos (obeso), pero también las características de otros grupos raciales (negro, chino, indio), nacionalidades (irlandés, francés, escocés), profesiones (mariachi, médico), credos políticos (demócrata, republicano) o religiones (rabino judío, sacerdote católico). Se parodia así el esencialismo asociado a las diferentes variantes identitarias –racial, nacional, política, religiosa- que han marcado la evolución del proyecto moderno, y cuya exacerbación está en la base de buena parte de las catástrofes históricas; subrayándose por el contrario el carácter artificial y caprichoso de dichas identidades mediante la historia de un hombre que es pura volubilidad⁵. Pero un hombre sin identidad es sospechoso a los ojos de una sociedad obsesionada por las etiquetas, porque pone de relieve el carácter construido y problemático, cuando no totalitario, de las compartimentaciones de la identidad colectiva.

En este sentido, no es en absoluto casual el contexto histórico en que está ambientada la película. La predilección de Allen por los años veinte -*Zelig*, *Sombras y*

⁵ No todas, en realidad: Zelig no se transforma en mujer entre mujeres, lo que quizá sea una forma irónica de Allen de subrayar que la de género es la única identidad inmutable.

niebla (1991), *Balas sobre Broadway* (1994)-, treinta –*La rosa púrpura del Cairo* (1985), *Acordes y desacuerdos* (1999)- y cuarenta –*Días de radio* (1987), *La maldición del escorpión de jade* (2001)- del siglo pasado está directamente relacionada con dos hechos que tiene lugar en ese periodo. Por un lado, la época dorada de Hollywood, que configura el imaginario colectivo de toda una generación a la que pertenece el propio Allen⁶. Por otro, las fundamentales transformaciones que en esos años experimentan las sociedades occidentales, y especialmente la norteamericana, en todos los ámbitos⁷. Desde el punto de vista económico y social, es la época de los locos años veinte, el crack del 29 y la Gran Depresión. En política, el New Deal de Roosevelt sucede a los gobiernos republicanos de Hoover y Coolidge en Estados Unidos, mientras en Europa el auge de los fascismos anuncia la inminente tragedia de la II Guerra Mundial. Culturalmente, los años veinte poseen una marcada personalidad, ya sea en sus manifestaciones más sofisticadas –el arte de vanguardia o la literatura del *modernism*- o populares –el diseño, la moda, la música, el baile, la fotografía o el cine, que vive a finales de los años 20 la fundamental transición del mudo al sonoro-. Todo ello le permite a Allen jugar con un acervo de referentes muy presentes en el imaginario popular, y a la vez mostrar una sociedad que está empezando a

⁶ En realidad, como bien señala Frodon, “sus películas no se desarrollan tanto en una época particular, histórica («de nuestros días», «en los años treinta», etc.), como en un universo diseñado por el cine americano de los años cuarenta y cincuenta y que implica la presencia de algunos objetos y la exclusión de otros, autorizando ciertos tipos de conducta, el empleo de determinadas palabras, la recreación de algunas atmósferas y la eliminación de otras tantas, en especial de todo cuanto sería signo de una contemporaneidad demasiado agresiva (...) La inscripción de los relatos en un espacio-tiempo más cinematográfico que real y la colaboración anticuada de este universo permiten a Woody Allen adoptar una posición que es la suya propia: no la de un cronista de la vida cotidiana, ni la de un periodista o un sociólogo, sino la de un moralista”; FRODON, J.-M.: *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 121-122. Cf. las palabras del propio Allen: “Una película de época permite recuperar un poco de aquella libertad de que se beneficiaban las películas mudas frente a los imperativos realistas. Recrear una época pasada permite sacar partido de una mayor abstracción; se puede estilizar, hay menos obligación de ser fiel a los pequeños detalles que la que se exige en el cine contemporáneo. Además es divertido, como un juego, y también resulta gratificante en el plano estético (...). Este lado abstracto, o convencional, provisto de cierto encanto, no se limita tan sólo a los utensilios, el vestuario o los decorados. También se aplica a los comportamientos: en una película de época el realismo psicológico deja de ser obligado, puedes acentuar cierto rasgo para lograr unos efectos humorísticos imposibles en una película contemporánea, y contar así algo distinto”; *Ibid.* p. 95.

⁷ “[E]l cine documental hace posible vincular la historia de un individuo con el retrato de una época, la de los años veinte y treinta, que de hecho, tras el desplome del viejo orden mundial, significaron [sic] una de las mayores crisis de identidad en la historia universal y el errado intento de superarla por medio del totalitarismo”; HÖSLE, V.: *Woody Allen. Filosofía del humor*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 90-91. Hösle llega a comparar favorablemente *Zelig* con el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, como ejemplos de relatos que relacionan una crisis individual con la cultura política de una época (pp. 91-97). En esta línea debe entenderse el interés por Allen de un especialista en Historia y Cine: CAPARRÓS, J.-M.: *Woody Allen, barcelonés accidental. Solo detrás de la cámara*, Madrid, Encuentro, 2008.

convertirse, en Estados Unidos, en la que conocemos actualmente. Ello posibilita lecturas en clave actual, como se verá en *Zelig*.

Por otro lado, la película cuestiona la concepción fragmentada de la identidad humana al sabotear toda lectura excesivamente simplificadora de su personaje principal desde una perspectiva concreta. Así, al mismo tiempo que propone una interpretación en clave religiosa cuando Howe afirma que Leonard Zelig refleja la experiencia judía en EE UU –“el deseo de adaptarse a toda costa”–, el tratamiento humorístico del judaísmo –la *conversión* de Zelig en rabino, la referencia a que sus padres se ponían de parte de los antisemitas cuando estos le acosaban– aborta cualquier consideración en una clave excesivamente seria de la cuestión. En la misma dirección apunta el *gag* según el cual el Ku Klux Klan considera a Zelig una triple amenaza porque “es un judío que puede ser negro o indio”, o la hilarante secuencia en la cual Pío XI intenta golpearle con un decreto papal⁸. Y se alcanza el sarcasmo con el retrato del cristianismo ultraconservador: “America es una nación moral, una nación temerosa de Dios (...) ¡Linchemos a ese judío miserable para mantener una sociedad intachable!”.

Por lo que se refiere a una posible interpretación en clave política, el propio Allen ha señalado que en su obra pretendía subrayar cómo el conformismo es el caldo de cultivo del fascismo⁹. Pero, si bien es cierto que la volubilidad de Zelig se manifiesta por primera vez en el ámbito político (se hace pasar sucesivamente por un rico republicano y por un demócrata de clase baja) y que su presencia en la Alemania nazi subraya la tesis del director (Bellow apostilla: “quizá quería perderse en la masa anónima del fascismo”), no lo es menos que el tratamiento cómico de los conflictos (los comunistas dicen que Zelig es injusto “porque tiene cinco trabajos”) y de la película en general diluye esta lectura e impide cualquier apropiación en exceso rigurosa también en este sentido.

No es menos desmitificadora, en términos identitarios, su recreación de los estereotipos nacionales: el irlandés es pelirrojo y de nariz respingona, habla sobre duendes y la Gran Hambruna; el escocés lleva patillas, gorra de borla, *kilt* y gaita. Esto lo perciben

⁸ Acerca del componente judío en *Zelig* vid. HÖSLE, V.: *Woody Allen. Filosofía del humor*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 93; y COLOMBANI, F.: *Woody Allen*, s.l., Prisa Innova, 2007, p. 52.

⁹ SCHICKEL, R.: *Woody Allen por sí mismo*, Barcelona, Robinbook, 2003, p. 117. Esta lectura política es defendida por el propio Schickel (pp. 32-33) y por BJÖRKMAN, Stig: *Woody por Allen*, Barcelona, Plot, 1995, p. 116.

los espectadores españoles con especial claridad cuando Zelig se refugia en una España de pasodobles, toreros, hombres con capa y crímenes pasionales. El hecho de que el titular del periódico que recoge la noticia sea “Death in the Afternoon”, título de la famosa obra de Hemingway sobre el mundo de los toros, es indicativo de hasta qué punto Allen trabaja con clichés románticos para construir su parodia. Aunque donde más mordaz se muestra Allen es en el retrato de su propio país. Ya desde un punto de vista narrativo, el relato, con su clásico formato de *ascenso y caída*, parodia el arquetipo del *self-made man* y de ese *American Way* al que el propio Zelig se refiere irónicamente cuando, rodeado de misses y boxeadores, aconseja a los niños: “sed vosotros mismos, tened opinión, no imitéis a los que veáis que saben más (...). Otros países no tienen esa libertad quizá, pero *that’s the American Way*”. Al tiempo, el capitalismo es caricaturizado a través de la publicidad que hace Zelig y el *merchandising* que rodea su figura. Allen retrata la sociedad americana como esencialmente frívola y consumista. En un momento dado, Howe menciona cómo la volubilidad del público hacia Zelig era característica de los años 20, y a continuación se pregunta: “¿Ha cambiado América en algo? No lo creo”. A los ojos de Allen, EE UU es un país caprichoso y sanguíneo.

DECONSTRUYENDO LA LÓGICA DEL “VER PARA CREER”

Pero, por encima de todo, *Zelig* es un brillante ejercicio metafílmico en torno al hecho mismo de la interpretación, del proceso de construcción del sentido a partir de las imágenes. Ejercicio que toma la forma de un collage visual de asombrosa perfección técnica, realizado además de manera casi artesanal¹⁰. Para desvelar en toda su complejidad las implicaciones semánticas, éticas y políticas del filme, es necesario desentrañar, siquiera en sus líneas generales, la tipología de imágenes empleadas:

- **Imágenes reales de archivo.** En la película se emplean profusamente imágenes reales de carácter documental de los años 20 y 30, tanto en forma de fotografías como en la

¹⁰ La película es anterior a la aparición de la imagen digital, y se adelanta en más de una década a *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), que explotaba con menor enjundia los mismos recursos que esta. Allen se ha lamentado a menudo de que la perfección técnica de la película –que suele citar entre las más logradas de las suyas (LAX, E.: *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Lumen, 2008, p. 450)- haya eclipsado su mensaje (*Ibid.*, p. 366).

de noticiarios cinematográficos de la época (fácilmente identificables al haberse respetado los intertítulos: Hearst Metrotone News, Universal Newspaper Newsreel, Pathé News, Fox Movietone News). El fragmento “Golden Days of San Simeon”, por mencionar solo un ejemplo, recoge una reunión de actores y actrices entre los que se encuentran Marie Dressler, Marion Davies, Charles Chaplin, Tom Mix, Adolphe Menjou, Claire Windsor, Dolores del Río y Carole Lombard. Pero a lo largo de la película se muestran también imágenes de archivo de personajes como Al Capone, Josephine Baker, Calvin Coolidge, Francis Scott Fitzgerald, Charles Lindbergh, Adolf Hitler, William Randolph Hearst o Babe Ruth.

- **Imágenes reales de archivo manipuladas.** En unos pocos casos, estas imágenes antiguas han sido manipuladas para incluir en ellas a personajes de ficción, generalmente al encarnado por Woody Allen. En las fotografías se recurre al fotomontaje, como en la imagen de Zelig con el boxeador Jack Dempsey o los presidentes Coolidge y Hoover. En las imágenes en movimiento se hace uso de cromas y posproducción, como en las imágenes del protagonista en un partido de béisbol con los NY Yankees de Lou Gehrig.

- **Imágenes de ficción modernas que se pretenden antiguas.** Gran parte de la película –todos los planos en los que aparecen Farrow y Allen, sin ir más lejos- está formada por imágenes actuales que simulan ser imágenes de archivo. El efecto es impecable no solo gracias al magnífico diseño de producción -decorados, vestuario (nominado a los Oscar©), atrezzo, maquillaje-, sino, sobre todo, a que las imágenes imitan fielmente la calidad de las filmaciones de la época: el blanco y negro, el grano, los craquelados, la vibración de la cámara, la velocidad de paso de los fotogramas, la luz no homogénea o el ritmo sincopado¹¹. Incluso la actitud de las personas ante las cámaras, en una época en la que éstas todavía no se habían popularizado, está hábilmente recreada: miran a cámara sorprendidos, hablan en voz muy alta, articulan exageradamente y se muestran envarados e incómodos. Asimismo se imita con gran fidelidad la voz y la música, con los ecos e imperfecciones de los comienzos del sonoro y las huellas del paso del

¹¹ Se utilizaron cámaras, objetivos y micrófonos antiguos, se empleó cinta de vídeo, se recreó la iluminación de la época, y se trataron los negativos para imitar los daños causados por el paso del tiempo. El director de fotografía, Gordon Willis, habitual de Allen, estuvo nominado al Oscar@.

tiempo. Las canciones compuestas por Dick Hyman sobre Leonard Zelig imitan los ritmos de la época; y, en un ingenioso guiño, la encargada de cantar “Chameleon Days” no es otra que Mae Questel, la voz de personajes animados de los años 30 como Betty Boop, la pequeña Lulú y la Olivia de Popeye. En ocasiones estas imágenes incluyen sosias de personajes reales, como James Cagney o Josephine Baker.

- **Imágenes de ficción modernas que simulan entrevistas a personas reales.** El filme contiene asimismo imágenes en color en las que se recogen los testimonios de importantes personalidades de la cultura: la ensayista Susan Sontag, el historiador Irving Howe, el novelista Saul Bellow, la bailarina y empresaria Bricktop, el psiquiatra Bruno Bettelheim y el historiador de la política estadounidense John Morton Blum. Estos fragmentos dan una apariencia de seriedad al relato, pues adoptan la forma de (falsas) entrevistas¹².

- **Imágenes de ficción modernas que simulan entrevistas a personajes ficticios.** Por último, la película contiene fragmentos en color, muy similares a los anteriores, de supuestas entrevistas a aquellos personajes de ficción de la misma –evidentemente, encarnados por actores- que habrían sobrevivido hasta el momento de realización: Eudora Fletcher, su hermana Meryl, su primo Paul Deghuee, el camarero Calvin Turner y los periodistas Mike Geibell y Ted Bierbauer¹³. En su afán por borrar las fronteras entre ficción y realidad, al comienzo de la película se agradece su participación en “este documental” a estos personajes *ficticios*, mientras que no se hace lo mismo con los reales (Sontag, etc.). Al mismo tiempo, en los créditos finales no se establece distinción alguna entre ambos grupos de entrevistados, sustituyendo tan solo en los primeros el nombre de los actores por *himself* o *herself*.

¹² “Quería que la película tuviera una pátina de peso y seriedad intelectual. Así que se lo pedí a varias personas, y estas personas se mostraron interesadas en hacerlo”; declaraciones de Allen en BJÖRKMAN, Stig: *Woody por Allen*, Barcelona, Plot, 1995, p. 113. Ya en *Annie Hall* (1977) había insertado Allen un cameo del sociólogo Marshall McLuhan.

¹³ Allen incluso se permite una última vuelta de tuerca -algo grotesca- al incluir entre estos entrevistados al Obergruppenführer Oswald Pohl. Pohl fue realmente un oficial nazi condenado a muerte en los juicios de Núremberg y ejecutado en 1951; pero el director americano lo presenta como vivo (interpretado por un actor con el que guarda un notable parecido físico) en 1983.

En un verdadero ejemplo de orfebrería cinematográfica, todas estas imágenes se van a yuxtaponer en un complejo montaje destinado a sugerir una continuidad sin fisuras entre realidad y ficción. Sin embargo, esta continuidad formal o visual no busca engañar realmente al espectador, no pretende convencerle de la veracidad de las imágenes de ficción y por tanto de la historia que ellas narran: tan sólo buscan convencerle *de la posibilidad* de que dichas imágenes sean reales. Que no lo son es evidente, tanto por el propio carácter fantástico de la trama como por la presencia de Allen y Farrow en las imágenes supuestamente antiguas, así como por el tono cómico de la película, que hace evidente la farsa. Lo historia de Leonard Zelig es, evidentemente, ficticia; pero resulta tan creíble que muy bien podría ser real.

Cuando la Dra. Fletcher decide filmar con cámara oculta las sesiones con Zelig, el argumento que da es que “hay que verlo, no basta con leerlo”. Pero para entonces, la propia película ha demostrado que ninguna imagen es garantía de veracidad de nada. De hecho, Allen concibe toda su película como una minuciosa operación de sabotaje de la credibilidad que poseen las imágenes como fuente de certidumbre, del cliché que subraya su fuerza de convicción. Y ello tiene consecuencias en diferentes ámbitos y niveles.

Un buen ejemplo es el modo en que *Zelig* analiza cómo los medios *construyen* una historia. Se muestra explícitamente el modo en que la prensa, la radio y los noticiarios cinematográficos difunden y magnifican la historia de Leonard Zelig, sugiriendo su responsabilidad en todo el proceso de ascenso y caída del protagonista a través de la creación de un *estado de opinión* determinado entre el público¹⁴. Hay varias referencias explícitas a William R. Hearst y *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), película fundacional en aspectos tan caros a *Zelig* como el análisis de los medios, el género del falso documental o la manipulación de las imágenes. Pero sin duda es en la secuencia de la entrevista a la madre de la doctora Fletcher, en la que aquella echa por tierra todos los tópicos que el periodista le propone sobre la vida y la vocación de su hija, donde más crudamente retrata Allen el fariseísmo de la profesión. Los *mass media*, con su tendencia a los estereotipos y al amarillismo, contribuyen a la alienación de la sociedad. Nos encontramos ya en los albores de la sociedad del espectáculo debordiana.

¹⁴ Allen trata el tema de la fama en otras películas, como *Recuerdos* (1980) o *Celebrity* (1998).

Con similar ironía, aunque mayor cariño, retrata Allen el mundo del cine, y específicamente Hollywood. El cine era ya en los años 20 la principal fuente de entretenimiento de las masas, pero también un importantísimo medio de comunicación gracias a los *newsreels* que se proyectaban antes de cada filme. Esto aparece reflejado en la película no solo a través de las imponentes salas neoyorquinas (Keith's Palace, News Reel Theatre, Fox Movietone News), sino en escenas como la que reúne a Zelig con Clara Bow en Hollywood o la que nos muestra a Eudora descubriendo que Zelig está en Berlín gracias al noticiario previa a la proyección de *Gran Hotel* (Edmund Goulding, 1932). Con todo, destaca el juego de cajas chinas que se establece con la supuesta película sobre la vida de Leonard Zelig *The Changing Man*, de la cual se ofrecen imágenes para ilustrar un relato *ficticio* de lo que ocurrió en Alemania mientras el locutor subraya cómo “el melodramático tono de Hollywood” modificó los hechos; un comentario cargado de ironía, viniendo de un falso documental. De hecho, el romanticismo de la falsa versión fílmica no es, en realidad, menos creíble que la “realidad”: lo que ocurrió “realmente” en Alemania fue que Zelig estropeó un chiste que Hitler iba a contar sobre Polonia -lo que remite, en un nuevo juego de cajas chinas, a *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1942)-, tras lo cual se muestra su huida mediante las borrosas imágenes de un noticiario de la UFA, sobre las que una voz en *off* en alemán insulta grotescamente a los fugitivos.

El humor va a tener un papel fundamental como elemento que subvierte, de principio a fin, la seriedad implícita al conseguido tono documental, disolviendo así la supuesta superioridad epistemológica o (in)formativa de este género. Allen emplea todo tipo de recursos cómicos: desde el gag visual, heredero del *slapstick* del cine mudo (las imágenes de Zelig con las piernas al revés), al chiste absurdo en la tradición de los hermanos Marx (Hollywood le devuelve a Zelig “la peor mitad de su vida: las horas de sueño y las comidas”), pasando por el juego de palabras (*lizard*, reptil, se usa en referencia a su habilidad para camuflarse, pero también como insulto), la ironía (se habla de los años 20 como una “época de héroes diversos y hazañas” mientras se muestra a un hombre sentado en la cornisa de un edificio), la parodia (Zelig supera la hazaña de Lindbergh al cruzar el Atlántico volando cabeza abajo), la sátira (de los valores estadounidenses, por ejemplo, cuando Zelig afirma, al ser condecorado por la citada proeza: “yo no sabía volar, y

eso prueba lo que puedes hacer si eres un completo psicótico”) o el humor negro (el médico que diagnostica a Zelig un tumor cerebral muere a los pocos días de dicha enfermedad).

No es casual que la medicina sea precisamente una de las dianas favoritas de Allen. En la medida en que esta disciplina encarna el paradigma de los supuestos beneficios inacabables de los avances científicos (no por casualidad fue brutalmente mancillada por los nazis en aras de un cientificismo a ultranza liberado de trabas morales), el posmoderno Allen, en su afán por cuestionar las bondades inherentes al proyecto moderno y su promesa de felicidad, hace de ella el centro de no pocas burlas. De hecho, algunos de los momentos más absurdos e hilarantes de la película son aquellos en los que se ridiculizan los conocimientos de los médicos (los diagnósticos que ofrecen –la comida mexicana o la mala alineación de las vértebras- no parecen estar a la altura de lo que ellos mismos consideran “el mayor descubrimiento científico de la historia”), su actitud (cuando Zelig se hace pasar por médico, la Dra. Fletcher reconoce que “con su charla sin sentido dicha con convicción y soltura habría convencido a cualquiera”), sus terapias (el electroshock equiparado a la silla eléctrica, la brutal manipulación ósea) y sus prejuicios machistas (los médicos varones ignoran a la doctora hasta que su tratamiento se demuestra efectivo: “¿quién dijo que sólo sabían coser?”, se dice en un noticiario). El humor, el absurdo y la parodia desmontan la racionalidad prepotente de la medicina -y por extensión de la Ciencia-, como se aprecia en aquellos planos en los que los tratamientos médicos tiene resultados disparatados, como descoyuntar al paciente o hacerle caminar por las paredes. Cuando más lógico, científico y serio debería mostrarse el relato, más irracional es.

La contrapartida a esta imagen grotesca de la profesión la encontramos en quienes entienden la de Zelig como una dolencia no física, sino mental o anímica, y además dentro de un determinado contexto social. Así, un médico real, Bruno Bettelheim, al definir a Zelig como “the ultimate conformist”, no solamente acierta con el diagnóstico, sino que da una clave de interpretación de toda la película: Zelig no es sino una metáfora de nuestra condición actual. Paralelamente, la doctora Fletcher prescribe el tratamiento adecuado: “en estado de trance, se explora la personalidad y después se la reconstruye; en estado consciente, le muestra cariño, ternura y atención incondicional”. El (psico)análisis y el amor aparecen como el único remedio a los males de Zelig (y a los de la propia doctora, en un típico giro alleniano más egocéntrico que machista), si bien el director no ahorra sus ya

clásicas bromas a costa del primero, insistiendo a cambio en la importancia del segundo. Así, se subraya que la doctora es la única que se preocupa por él “como ser humano”, y que es el amor y no la terapia lo que le cura (Sontag: “no fue un triunfo de la psicoterapia, sino de los instintos estéticos: sólo le dio lo que necesitaba”; Scott Fitzgerald: “No le cambió la aprobación de todos, sino el amor de una mujer”).

Pero la frivolidad de la película es solo aparente. Las palabras de Saul Bellow (“era muy divertido, pero también puso el dedo en la llaga del público quizá de un modo en el que hubiera preferido que no hiciera”) son una invitación a considerar seriamente el mensaje oculto bajo la superficie cómica. Pero, ¿qué mensaje? ¿Cómo interpretar el filme?

A FAVOR Y EN CONTRA DE LA INTERPRETACIÓN

Zelig es, en sí misma, una declaración de intenciones sobre la idea misma de *interpretación*. Pero, como evidencia su comienzo, nada es tan simple como parece. Ante nosotros aparecen un autor de obras de ficción (Bellow), un científico social que analiza la realidad (Howe) y una ensayista dedicada a trazar puentes entre las obras de ficción y la realidad (Sontag). Tres conocidos intelectuales, tres personas reales que hablan (mienten) acerca de un personaje irreal, cuya existencia se pretende no obstante demostrar mediante la combicación y manipulación de imágenes de archivo y de ficción. ¿Qué conclusión cabe extraer de tan complejo juego visual y conceptual?

La presencia de Sontag en calidad de autora de “Contra la interpretación” -el ya clásico artículo de 1964 en el que se rechaza de plano el valor exegético de la crítica artística y literaria- sugiere precisamente que la película no debe ser “interpretada”, sino entendida como un alegato en contra del reduccionismo interpretativo. En la misma dirección apuntan las palabras de los demás invitados reales. John Morton Blum, presentado como el autor de la (inexistente) obra “Interpreting Zelig”, afirma que todo era “una cuestión de simbolismos: para los marxistas era una cosa, los católicos nunca le perdonaron el incidente del Vaticano, los americanos de la depresión le veían como un símbolo de esperanza, mejora y autorrealización. Y, por supuesto, los freudianos se lo pasaban pipa: podían interpretarlo como quisieran. Todo era simbolismo, pero no había dos intelectuales que se pusieran de acuerdo”. E Irving Howe señala: “su historia reflejaba la

naturaleza de la civilización, la índole de nuestros tiempos (...), podían encontrarse todos los temas de nuestra época”.

El hecho de que la película se preste e invite a múltiples lecturas nos da precisamente la clave sobre su sentido último: la defensa de la complejidad, de la polisemia, de la ambigüedad y de la individualidad en tanto que valores inherentes al ser humano; y, consiguientemente, la necesidad de un permanente cuestionamiento de las certezas asumidas, de las interpretaciones asentadas, de los valores supuestamente inmutables. Principios aplicables tanto a la configuración de la identidad individual -tal y como nos muestra la vida del protagonista- como a la narración de una historia –el relato de dicha vida difunden los medios- o a la construcción de la Historia colectiva en sí –la propia época que recrea el filme-. Si las imágenes permiten construir un relato verosímil con el contenido más inverosímil imaginable, entonces ningún significado debe darse por descontado. La realidad no es simple, y no debe ser artificialmente simplificada.

Como buena obra posmoderna, *Zelig* es un torpedo en la línea de flotación de esa variante cuasi-totalitaria del proyecto moderno que elimina la subjetividad, la duda, el humor y la ambigüedad en aras de una historia oficial indiscutible, objetiva y positiva, construida a partir de unas imágenes que se toman por pruebas incuestionables. Una visión de la sociedad contemporánea como masa homogénea, alienada, en la que el diferente, el que carece del suficiente talento o fuerza de voluntad, se ve obligado, como Zelig, a pasar desapercibido, a fundirse con el entorno, para no ser agredido¹⁵. En última instancia, *Zelig*, bajo su apariencia cómica e inocua, es una ardiente defensa del individuo frente a la masa, de la subjetividad frente a la supuesta objetividad, de la libertad interpretativa frente a la homogeneización e imposición de los medios de masas, de los sentimientos y lo sensorial consustanciales a toda obra de Arte –la “erótica del arte” que reivindicaba Sontag en la última frase de su ensayo- frente al intelectualismo y el racionalismo a ultranza, de la identidad en permanente transformación frente a los dogmatismos maximalistas totalitarios, y del humor y la ironía frente a la seriedad y el aburrimiento del objetivismo científico y documental. En este sentido, es, sin duda, una de las obras cumbre del cine posmoderno, y

¹⁵ “[L]a tragicómica figura de Zelig podría funcionar como símbolo del individuo actual, más frágil que nunca ante la posibilidad de padecer una situación de exclusión y, tan obsesionado por estar incluido en la sociedad, que cuando lo logra, y, en cierto modo, triunfa en la vida –alcanzando fama por ejemplo- lo que consigue es padecer otra situación de exclusión”; LUQUE, R.: *Todos somos Woody Allen. Neurosis y exclusión social en su cine*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 2004, p. 67.

más específicamente, de ese cine *de (de)construcción histórica* al que me refería al comienzo. Así lo afirma el propio Allen, no sin la ironía socarrona que le caracteriza, cuando señala sobre la presencia de Zelig en París: “su actuación atrae a intelectuales franceses, que ven en él un símbolo de todo”. Una frase aplicable tanto a los intelectuales de los años 20 y 30 como, sobre todo, a los pensadores posestructuralista franceses de los 70 y 80 –los Barthes, Debord, Baudrillard, Lyotard, Deleuze, Foucault, Derrida- que sentaron las bases teóricas y críticas de esa *condición posmoderna* de la que *Zelig*, y el cine de Allen en general, es un inmejorable ejemplo¹⁶.

¹⁶ Para un análisis de las características posmodernas del cine de Allen *vid.* LUQUE, R.: *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*, Madrid, Ocho y medio, 2005, pp. 243-248.