



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El arte cómico de Woody Allen

en

***Side Effects* (1981).**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS**

(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

JUAN MIGUEL SERRANO PEÑALOZA

ASESORA DE LA TESINA:

MTRA.CHARLOTTE ANNE BROAD BALD

MEXICO 2016





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres en la tierra y en el cielo, por conferirme el cuerpo y el alma.

A mis hermanos, por cohabitar mi destino.

A todos los espíritus titánicos, amigos inseparables de mi búsqueda.

A mis Maestros, por toda su luz e inspiración.

Al silencio, por la invención del infinito.

Agradecimientos:

Quiero agradecer de manera muy especial todo el apoyo, la paciencia y la dedicación de la Mtra. Charlotte Broad. También valoro mucho el tiempo, el análisis y los comentarios de la Dra. Nattie Golubov, el Dr. Adrián Muñoz, el Lic. Héctor Alejandro Pacheco y el Dr. Larry Goldsmith. También aprovecho estas líneas para dar las gracias a la Dra. Bertha Couvert, la Dra. Nair Maria Anaya, la Mtra. Rosario Faraudo, la Dra. Aurora Piñeiro y la Dr. Mariapia Lamberti por haberme inspirado en cada episodio de mi trayecto apolíneo. Pero sobre todo, me siento profundamente conmovido y agradecido por la donación de mis padres: Miguel Serrano (mi poeta anónimo) y Eleazar Peñaloza (mi Maestra Atletzin, Bodhi Trua Suoja, corazón de Quetzalcóatl, estrella del levante y semilla de compasión). A Perla Cortez Vidigaray, por el hechizo de esperanza que encontré en su corazón.

Índice

Introducción	6
Capítulo I: Identidad Judía	
1.1. La tradición narrativa judeoamericana	12
1.2. El humor judío	13
1.3. La figura del <i>schlemiel</i>	17
1.4. El <i>schlemiel</i> alleniano	20
Capítulo II: Existencialismo	
2.1. Marco teórico del existencialismo	28
2.2. El existencialismo en el contexto de <i>Side Effects</i>	30
2.3. La figura del <i>schlemiel</i> como antihéroe existencialista	31
Capítulo III: Naturaleza del humor de Allen	
3.1. Aproximación teórica	39
3.2. Las fases del fenómeno humorístico	41
3.3. Estrategias narrativas de Allen en <i>Side Effects</i>	45
3.4. Intertextualidad	52
3.5. Parodia	61
Conclusiones	73
Obras citadas	79

Lo grande en las artes no se obtiene sino pagando el precio de cierta aventura. Al que no interroga, nada se le revela. El ideal conquistado es un premio a la audacia. Por eso, el genio es un héroe; y el heroísmo es una afirmación religiosa. Cualquiera que se entregue prueba la eternidad.

Victor Hugo (1884).

Introducción

El presente estudio se concentrará en el análisis discursivo de la narrativa de Woody Allen (1935-), cineasta, dramaturgo, actor, músico y otrora comediante norteamericano cuya obra constituye una de las aportaciones más originales y eclécticas de la historia del séptimo arte. Debido a su increíble capacidad de contemplar las situaciones dramáticas de la vida cotidiana bajo la óptica del humor, este escritor podría considerarse entre los más reconocidos de la denominada *escena posmoderna* (Augustí 152), aunque es un hecho que sus trabajos de ficción son menos conocidos que su trayectoria cinematográfica, que constituye un *corpus* de 52 películas.¹

Con el objetivo de llegar a una mejor comprensión de las propuestas literarias de la segunda mitad del siglo XX, se llevará a cabo una exploración conceptual y formal de 17 relatos publicados por Allen en diarios como *The New York Times* y *The New Republic*, entre 1975 y 1980, eventualmente compilados en el libro intitulado *Side Effects* (1981). Los títulos de las narraciones que consideraremos en este análisis son: “Remembering Needleman” (*The New Republic*, 1975), “The Condemned” (*The New Yorker*, 1976), “The UFO Menace” (*The New Yorker*, 1979), “My Apology” (*Side Effects*, 1981), “The Kugelmass Episode” (*The New Republic*, *The New York Times*, *The New Yorker*, 1978), “By Destiny Denied” (*The New Yorker*, 1976), “My Speech to the Graduates” (*Side Effects*, 1981), “A Giant Step For Mankind” (*The New Yorker*, 1977), “The Diet” (*The New Yorker*, 1977), “The Lunatic's Tale” (*The New Republic*, 1977), y “Retribution” (*The New Yorker*, 1976).

¹ Woody Allen ha escrito 52 guiones para largometraje, de los cuales ha dirigido 50; aparece como personaje principal en 41 y ha colaborado como protagonista y actor de reparto en 14 películas. También es autor de de 5 obras de teatro, 3 cortometrajes y colecciones de narrativa corta publicadas como *Getting Even* (1972), *Without Feathers* (1975), *Side Effects* (1981), *Complete Prose* (1989) y *Mere Anarchy* (2007).

La frase nominal del título *Side Effects* define muy bien la perspectiva del autor respecto a la condición cultural e histórica del ciudadano norteamericano contemporáneo. Si nos atenemos al concepto de *paradoja cultural* sugerido por Sigmund Freud en *Das Unbehagen in der Kultur (El malestar de la cultura)*,² podemos interpretar esta obra como una crítica sistemática: *Side Effects* se refiere a todos los efectos secundarios ocasionados por remedios o “medicinas” como el consumismo, las ideologías conservadoras, revolucionarias o reaccionarias, el narcisismo y la erudición intelectual que la sociedad estadounidense ha utilizado como mecanismos de evasión.³

Uno de los objetivos del presente análisis consiste en descifrar los mecanismos del humor de Allen. ¿Por qué reímos con sus bromas? ¿Qué aspectos del ser humano quedan evidenciados mediante la crítica humorística? ¿Cuál es el efecto de la intertextualidad en su obra? ¿Cómo se vincula la figura del *schlemiel* con los temas de la identidad judía y el existencialismo en sus relatos? Para responder a estas preguntas fue necesario examinar con detalle los artificios narratológicos del autor, sin disociarlos de la tradición histórica, literaria y filosófica que predomina en los textos. Algunos de los temas más recurrentes en *Side Effects* son la religión, la filosofía, el erotismo, la sexualidad, la cultura, las relaciones humanas, el psicoanálisis, la contingencia y lo absurdo de la vida; todos ellos abordados con un humor sin concesiones. Tomando en cuenta la heterogeneidad temática de los cuentos, fue necesario delimitar nuestras observaciones a la exploración *panorámica* de tres temas: identidad judeoamericana, existencialismo y naturaleza del humor.

²En *El malestar de la cultura* (1930), Freud sostiene que la cultura genera insatisfacción y sufrimiento. La paradoja de la civilización consiste en que mientras más se desarrolla la cultura, más crece el malestar entre los individuos. Freud enfatiza la subordinación del *malestar* de la civilización a las necesidades económicas, que reprimen la sexualidad y los sentimientos de agresión a cambio de un poco de seguridad (127-130).

³ En *El miedo a la libertad*, Erich Fromm define mecanismos de evasión como “la tendencia a abandonar la independencia del yo individual propio, para fundirse con algo, o alguien exterior a uno mismo, a fin de adquirir la fuerza que no tiene el yo individual” (156).

Nuestra línea de investigación se desarrollará transversalmente en torno a la caracterización del *schlemiel*, un personaje tomado de la tradición yiddish que Allen redefine y actualiza en prácticamente toda su obra. Nuestra hipótesis consiste en determinar en qué medida la técnica humorística del autor se concentra en este personaje para generar contradicciones semánticas que resaltan lo cómico dentro de lo trágico. Siguiendo este camino, llegaremos a conclusiones cada vez más importantes, que se relacionan con lo que Bergson llamó “visiones de efectos mecánicos,” visiones sugeridas por las acciones complejas del hombre (*Le rire*, 35).⁴ La tesis que se deriva de este análisis podría sintetizarse entonces en el siguiente enunciado: el humor de Allen consiste en presentarnos una articulación mecánica de acontecimientos humanos, datándolos de verosimilitud mediante la parodia de diversas formas narrativas. En este sentido, la risa aparece cada vez que el espíritu percibe una contradicción en los códigos referenciales y semánticos. Pero no nos adelantemos a exponer resultados que se irán exponiendo metódicamente conforme vayamos avanzando en nuestro análisis.

En el primer capítulo se considera un breve estudio acerca de la identidad judía en el contexto de la narrativa de Woody Allen. Si bien es cierto que dicho tema, como inquietud ontológica, no sólo está presente en *Side Effects* sino en toda su obra cinematográfica, es en esta colección donde podemos encontrar una presencia más definida de los usos y costumbres del pueblo hebreo. En *Side Effects*, Allen cuestiona, razona y problematiza los dogmas y las tradiciones de la doctrina judía. De acuerdo con Herman N. Simon, autor de *Jewish Identity, A Social Psychological Perspective* (1983), el concepto de identidad judía se asocia con factores culturales muy precisos:

⁴ El filósofo francés Henri Bergson plantea en *Le rire: Essai sur le signification du comique* (1900), una operación mecánica enfatiza la ridiculez de un hecho porque lo expone en forma de patrón o repetición, lo cual es opuesto a la flexibilidad de la vida (3). Para Bergson, sugerir esta interpretación mecánica debe ser uno de los procedimientos favoritos de la parodia, sin duda uno de los recursos formales más explotados por Allen.

Recent studies indicate that despite certain weaknesses in their Jewish Identity, more particularly among those in the non-religious category, the great majority continue to regard themselves as part of the worldwide Jewish people, recognize the interdependence and mutual responsibility that exist between them and Jews everywhere, and see their own Jewishness rooted in the Jewish historic tradition (14).

En este sentido, si bien es cierto que muchos descendientes de judíos no practican la religión hebrea,⁵ si se identifican a sí mismos histórica y culturalmente como herederos de los usos y costumbres del pueblo judío. Este fenómeno tuvo una evolución muy particular en la costa este de Estados Unidos, dando como resultado la obra de una generación de escritores que comparten inquietudes precisas con respecto a sus raíces y sus experiencias familiares en el proceso de asimilación.⁶ Woody Allen proviene de una familia de inmigrantes judíos instalados en Nueva York cuyas lenguas maternas fueron el yiddish y el alemán. En este capítulo veremos hasta qué punto nuestro autor presenta a los lectores el problema de la identidad judía bajo el prisma cómico del *schlemiel*, ese personaje frágil y miserable que se ha convertido en un ícono indisociable de la tradición narrativa judeoamericana.

El segundo capítulo contempla el esbozo de una de las corrientes filosóficas y literarias más importantes del siglo XX: el existencialismo. Este breve resumen de las ideas en torno al problema de la existencia tiene sentido cuando el autor establece relaciones intertextuales con las ideas de Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre y Albert Camus del modo más irreverente. Veremos de qué forma el *schlemiel* alleniano se adapta a lo que posteriormente definiremos como *antihéroe existencialista*. Sólo por citar un ejemplo, en

⁵ Simon define estos sectores de ciudadanos norteamericanos como *judíos ateos*, generalmente hijos o nietos de judíos europeos en el exilio (1936-1975).

⁶ La *asimilación culturales* un proceso de integración de un grupo etnocultural (inmigrantes, grupos étnicos minoritarios u otros) a una comunidad más numerosa que tiene mayor acceso al poder económico, social o político.

–Remembering Needleman” Allen narra la historia de un filósofo alemán que escapa de la amenaza nazi en Europa y que...–On the run, he found time to publish *Time, Essence, and Reality: A Systematic Reevaluation of Nothingness* and his delightful lighter treatise, *The Best Places to Eat While in Hiding*”(209). Woody Allen utiliza al *schlemiel* para parodiar una serie *clichés* que aluden directamente a los filósofos de la existencia.

En el tercer capítulo se presenta un análisis descriptivo de los recursos formales en la prosa de Allen. Haremos énfasis en la intertextualidad y la parodia como dos elementos fundamentales de diálogo cultural en su narrativa. Estos dos elementos discursivos tienen una relevancia estética y sociocultural debido a que constituyen una forma de problematizar los sistemas de valores en el contexto histórico en el cual se suscriben las obras (Hutcheon *The Politics of Postmodernism*, 236). También se plantea en este capítulo cómo Allen utiliza el humor para marcar una distancia con diversos paradigmas de la civilización contemporánea, señalando las incongruencias de los hábitos y convenciones de la sociedad norteamericana desde la perspectiva de un escritor judío de la ciudad Nueva York.

Por último, llegaremos a la conclusión de que existe una dialéctica entre el humor, materia prima de lo –cómico,” y lo –grave,” normalmente asociado con lo trágico. En torno a este punto, Sigmund Freud ya había mencionado la naturaleza psicológica de esta ambivalencia en *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (El chiste y su relación con el inconsciente, 1905)*, considerando al humor como uno de los mecanismos de adaptación e integración más importantes del ser humano. En este mismo sentido, Mikhail Bakhtin, señala en –Epic and Novel” (1975), que el género *serio cómico* ha sido uno de los recursos más utilizados en literatura para acercar, mediante la risa, a aquellos –temas solemnes” presentes en la épica, cuyo carácter es de índole jerárquica y aristocratizante (24). Nuestro autor plantea sus temas bajo la

estructura formal de un evento serio para introducir sorpresivamente un hecho absurdo. Este uso consciente de la contradicción semántica es precisamente lo que define el arte cómico de Woody Allen a nivel formal. No obstante, a nivel cultural, nuestra tarea es determinar hasta qué punto el humor contenido en *Side Effects* constituye un *ethos* que banaliza las convenciones en torno al paradigma del norteamericano contemporáneo.

Capítulo I: Identidad Judía

1.1 La tradición narrativa judeoamericana

A principios del siglo XX, una pléyade de profesionistas, artistas e intelectuales judíos participan abiertamente en la vida pública y en todos los campos del saber humano en Norteamérica. Sus hijos crecieron sin tener conciencia de que pertenecían a una minoría religiosa perseguida durante siglos. Allen Stewart Köningsberg, mejor conocido como Woody Allen, nació en el seno de una familia judía de descendencia alemana; sus abuelos podían comunicarse indistintamente en yiddish, hebreo y alemán. Estudió hasta los ocho años en una escuela tradicional judía, antes de ingresar al Midwood High School en Brooklyn. El pasado cultural de Allen ha sido uno de los argumentos más utilizados por los críticos, en el sentido de que su obra pertenece a una tradición narrativa donde se plantea el tema del judaísmo como un problema de *identidad* (GuttMann 353, Augustí 13, Fernández 25, Varela 305). Diversas fuentes coinciden en que escritores y cineastas judíos como Philip Roth, Bernard Malamud, Saul Bellow y los hermanos Marx influyeron en la obra de Woody Allen. Por otra parte, existe un *leitmotiv* llamado “*schlemiel*” en la prosa judeoamericana que se encuentra de forma generalizada en la obra de Allen, cuya caracterización evoca un personaje débil y torpe que expresa abiertamente sus confusiones y miedos existenciales mediante el monólogo interno. En este sentido, la obra de Woody Allen se circunscribe dentro de la escena de artistas que han producido desde mediados del siglo XX, cuya narrativa contiene una serie de elementos culturales de los inmigrantes judíos de la costa este de los Estados Unidos, especialmente en ciudades como Nueva York y Nueva Jersey. En el presente estudio delimitaremos esta idea bajo el concepto de tradición narrativa

judeoamericana” expuesta por Fernández Lebayén en *Woody Allen: Hanna y sus hermanas, estudio crítico* (25).

El tema del judaísmo está presente en *Side Effects* como un asunto religioso, solemne y complejo que Allen deconstruye con su tratamiento cómico. Los protagonistas de sus narraciones son hombres frágiles, obsesivos, torpes e inseguros que, según autores como Graham McCann, constituyen una actualización del *schlemiel*: “el judío cobarde, desafortunado y marcado de prejuicios que está en continua lucha con el mundo mediante el humor” (41).

Por otra parte, Allen revela en *Side Effects* una inexorable tensión entre la moral hebrea y la constante transformación de los sistemas de valores del ciudadano contemporáneo, especialmente en una metrópoli como Nueva York. En este sentido, Fernández Lebayén opina que uno de los aspectos más importantes de la narrativa alleniana consiste en la caracterización de sus protagonistas, *antihéroes* que tienen la capacidad de arrastrar al lector hacia reflexiones más complejas mediante el humor (27).

1.2. El “humor judío”

Así, podemos observar que en *Side Effects* se establecen vínculos intertextuales con diversos temas étnicos y culturales del mundo judío.⁷ Allen emplea sistemáticamente el humor para referirse a sus raíces semíticas. Su prosa contiene aspectos narrativos de lo que críticos como Joseph Boskin han querido ver como —humojudío” (331). De acuerdo con algunos autores, este tipo de humor constituye uno de los elementos más importantes del discurso judeoamericano, cuyo carácter se define por —el espíritu particularmente crítico y autocrítico del pueblo judío para con sus raíces culturales” (Boglar). A menudo, este humor lo han aplicado los judíos contra sí mismos: sus costumbres, sus visiones del mundo, sus creencias, sus miedos y complejos han

⁷ La *intertextualidad* es un fenómeno estético que consiste en el uso de una referencia casual o intencionada hacia una figura histórica, literaria, filosófica, religiosa o cualquier evento que genere una resonancia en el lector. Trataremos ampliamente este tema en el capítulo 3.

sido ampliamente señalados por artistas judíos. En ocasiones el humor surge directamente de situaciones dolorosas y devastadoras. Basta con recordar el comentario que hace Viktor Frankl en *Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager* (*El hombre en busca de sentido* en la versión castellana, 1946) en el capítulo intitulado “El humor en el campo,” donde se lee lo siguiente:

Los intentos para desarrollar el sentido del humor y ver las cosas bajo una luz humorística son una especie de truco que aprendimos mientras dominábamos el arte de vivir, pues aún en un campo de concentración es posible practicar el arte de vivir, aunque el sufrimiento sea omnipresente. Nos reímos y contamos chistes de nosotros mismos a pesar de todo lo que tuvimos que soportar (64).

Hillel Halkin agrega, en el mismo sentido, que “el arte de reírse de uno mismo adquiere en el humor judío un carácter hiperbólico, en el cual el objeto de burla se centra en el propio Yo” (54).

No cabe duda de que el devenir histórico ha caracterizado al pueblo hebreo por el uso del humor en las condiciones más difíciles; pero ¿hasta qué punto es conveniente definir esta actitud como “humor judío”? Aquí tenemos que diferenciar claramente la *actitud* cultural del pueblo hebreo, que ha enfrentado la adversidad con sentido del humor, de los elementos narrativos que *existen* formalmente en la prosa judeoamericana. En este sentido, Allen Guttman sostiene que el humor judío, como tal, no existe:

There is no such thing as “Jewish Humor.” If the term refers to some form of humor which has been characteristic of Jewish people from the time of Moses to the day of Moshe Dyan, then clearly the term has no referent at all. There *is*, on the other hand, a kind of humor which is common to the great Yiddish writers in the twentieth century. This kind of humor, is not, however, the result of Judaism as religion and cannot be traced to the experiences of Biblical Jews. This kind of humor is rather the product of the social situation of East-European Jews as a minority which maintained a precarious existence within the larger culture of Christendom (351).

Guttmann argumenta que no existe el concepto de humor en la Biblia y que (normalmente) ningún judío reacciona de manera cómica ante el *Tanaj*, su texto sagrado. Lo que sí existe es una tradición narrativa de autores judeoamericanos que se han valido del humor para responder a su situación histórica y social. Después de correlacionar diversas fuentes, Guttmann llega a la conclusión de que este tipo de humor es el resultado del conflicto entre la situación *real* de los judíos y sus ambiciones teológicas:

Jewish humor is the result of proud people acutely sensitive of their social status. The Jewish of Eastern Europe considered themselves the Chosen People, set apart from all others by their unique role as the transmitters of God's message. From them, or from their brethren scattered about the world in the Disapora or dispersion of Jews, was to come the Messiah. But religious pride coexisted with political, economic, and social deprivation. The chosen People of the Polish or Russian villages used humor as a way to mediate the chasm between spiritual faith and ethnical misfortunes; as skepticism became increasingly common, the contrast between hope and reality became more and more ironic (352).

Tal como señala Guttmann, los judíos de Europa del este habrían desarrollado una habilidad de reír de su desgracia histórica.⁸ Pero en términos más generales, podemos definir el “humor judío” como una *actitud* del pueblo hebreo hacia la vida. En el caso de los escritores judeoamericanos, esta actitud consiste básicamente en un pesimismo, en un reproche constante hacia la vida por cientos de años de antisemitismo. En una serie de conferencias llamada “The Jewish Tradition in the Pursuit of Happiness,” auspiciada por la universidad de Emory en

⁸ “Askenazi” es el nombre medieval hebreo dado a la región de Europa central y oriental. Por esta razón, “asquenazi” o “judío asquenazi” significa literalmente judío alemán. Estos judíos desarrollaron costumbres y leyes particulares que los diferenciaron de los *sefardies* (judíos españoles) y los *mizrajies* (comunidades judías del medio oriente), llegando incluso a crear una lengua propia, el yiddish, surgida de la combinación de los dialectos germanos de su región con influencias eslavas y hebreas. El periodo cronológico que Guttmann sugiere cuando menciona “The Jewish of Eastern Europe” (askenazi) comprende desde el siglo XI al siglo XX.

Georgia, el rabí Jonathan Henry Sacks aportó un ejemplo que podría ilustrar cómo se relaciona el humor con los sistemas de creencias del pueblo hebreo:⁹

For a Jew to be happy is to have something to be unhappy about. If I were to sum up, purely philosophically for a moment, the Jewish attitude to happiness, I would say it is this. It is Max Goldberg, who in his seventies suffers a problem with his heart. He is immediately rushed into the hospital, the best medical Massachusetts General Service and he is there for seven days in this magnificent hospital. He checks himself out and goes to a very run down Jewish hospital in New York's Low East Side. The doctor is fascinated to know why he left this magnificent hospital to come to this run down place. The doctor says:

–Goldberg, tell me, what was the matter there? The doctors, didn't they understand your condition?" And Goldberg says –The doctors double Einstein's. About the doctors I can't complain."

–Was it the nurses that looked after you?"

–The nurses were angels in human form. About the nurses I can't complain"

–So, what was it Goldberg, the food? Didn't you like the food?" And Goldberg says –the food was manna from heaven" About the food I can't complain.

–So...Goldberg, why did you live there and come here?" And Goldberg, with a big smile says: –because here I can complain".¹⁰

Este relato describe sustancialmente la estética del humor judío: a pesar de que Goldberg puede acceder a mejores atenciones en un hospital de primera clase, donde todo es intachable, decide escapar y registrarse en un hospital de tercera para poder lamentar (mejor) su suerte.

Pues bien, encontramos esta misma actitud en grandes escritores judeoamericanos como el premio nobel de literatura (1978) Issac Bashevis Singer (1902-1991), Saul Bellow (1915-2005)

⁹ Líder espiritual de la *United Synagogue* en el Reino Unido, fungió como *Chief Rabbi of the United Hebrew Congregations of the Commonwealth* de 1991 al 2013. Actualmente atiende cátedras en Yeshiva University, New York University en Nueva York, y en el King's College, Universidad de Londres.

¹⁰ –The Pursuit of Happiness in Interreligious Perspective" fue una serie de conferencias que tuvieron lugar en The Emory University el 17 y 18 de octubre de 2010, en el Woodruff P.E. Center. La intervención de Jhonathan Henry Sacks se leyó bajo el título –The Pursuit of Happiness in the Jewish Tradition" y fue publicada por la universidad de Emory en formato itunes-U.

o Philip Roth (1933-). McCann afirma en este sentido que existe un acercamiento progresivo de Allen hacia el estilo de estos escritores judeoamericanos, dando el argumento de que su obra –enjuaga la erudición con la desgracia en unos chistes que pretenden reflexionar sobre las miserias de nuestra era” (73). Allen realiza esta aproximación fundiéndose en un estilo de comedia judío, incluso señalando a Bellow y Roth como dos de sus más grandes influencias literarias (Fernández 95).¹¹

1.3. La figura del *schlemiel*

Uno de los elementos más importantes de la narrativa judeoamericana es la figura del *schlemiel*, ese personaje cargado de pesimismo cuya caracterización nos dejar ver la tensión que existe entre el sistema de valores judío y el ambiente multicultural de Nueva York. La palabra *schlemiel* es de origen yiddish (שלימיל o *shlimil*) y su difusión en Norteamérica corresponde al intercambio lingüístico que se dio a partir del proceso de inmigración y asimilación de los judíos askenazíes, de 1880 a 1914 (Diner 51). Posteriormente, de 1914 a 1950, la consolidación demográfica y cultural de los judíos de la costa este de Estados Unidos favorecería que la palabra *schlemiel* dejara de pertenecer a un ámbito estrictamente judío y se consolidara en el uso de millones de norteamericanos. El *Merriam Webster Dictionary* define el vocablo *schlemiel* como “an awkward and unlucky person for whom things never turn out right” (886). Sin embargo, fuera de estas nociones de semántica descriptiva ¿qué sabemos realmente del origen de este personaje?

¹¹ Esta aguda descripción de la identidad dividida (la moral judía frente a los estímulos dionisiacos de la ciudad) será, según Valera, el elemento más relevante de estos escritores. De Bellow podemos citar novelas como *Herzog* (1964), *Mr. Sammler’s Planet* (1970), y *Humboldt’s Gift* (1975). Philip Roth ha aportado a su vez novelas como *Goodbye Columbus* (1959), *Portnoy’s Complaint* (1969) o *The Great American Novel* (1973) (Valera 303).

Aunque la arqueología de la figura del *schlemiel* ha sido poco estudiada, es posible que sus raíces se encuentren profundamente vinculadas con la Torah. Hasta cierto punto, es posible relacionar el carácter pesimista del profeta Job con la personalidad tragicómica del *schlemiel* en la narrativa judeoamericana. En el libro de Job tenemos a un profeta que sufre una serie de castigos terribles auspiciados por Satanás, quien “dispuso” de él con el consentimiento de Jehová para probar su fe (Job: 2, 3-13). A pesar de que Job es un hombre ejemplarmente bueno y justo, todo le sale mal. En Job 7: 17-21 se lee: “¿Hasta cuándo no apartarás de mí tu mirada, y no me soltarás siquiera hasta que trague mi saliva?”¹² La fe de Job está a prueba, pero Jehová llegará al final de los tormentos para quitarle todas sus aflicciones y aumentar “al doble todas las cosas que habían sido de Job” (Job 42: 10). Siguiendo esta línea de interpretación, no es extraño que el pueblo hebreo se identificara con un profeta como Job, quien constituye un símbolo de fe y perseverancia en las escrituras. Esa identificación tendría una correspondencia en su tradición oral, y el humor yiddish no tardaría en transformar un ícono imprescindible como Job en la caricatura del judío pesimista que trata de hacer frente a la vida a partir de la Ley.

En “The Lunatic’s Tale,” la caracterización del *schlemiel* confirma la presencia de un pesimismo *a priori* que refleja la naturaleza de lo que hemos definido anteriormente como humor judío. Ossis Parkis dice: “Obeying some age-old law, perhaps from the Old Testament, she would reject me. And so it was that I was the most miserable of men” (276). Ossis Parkis reconoce que el sufrimiento no sólo es inexorable sino que, además, cada desilusión sufrida

¹² También en los Salmos podemos encontrar una forma discursiva parecida al monólogo interno, salvo que el destinatario e interlocutor de la voz narrativa es Dios. Esta forma de oración reflexiva es conocida en el contexto hebreo como *lamento*: “¿Hasta cuándo, Jehová, me seguirás olvidando? ¿Hasta cuándo esconderás de mí tu rostro? ¿Hasta cuándo he de estar angustiado y he de sufrir cada día en mi corazón? ¿Hasta cuándo el enemigo me seguirá dominando? (Salmos: 13,2-4). De ahí el título de una de las novelas de Roth: *Portnoy’s Complaint*.

comprueba una vez más la Ley. Es por eso que “Obeying some age-old law” constituye para Parkis una condición indisoluble de su pueblo.

Incluso en momentos de aparente “éxito,” los esquemas de plenitud y felicidad se encuentran negados para el *schlemiel*. En “Retribution,” Harold Cohen, quien narra en primera persona, refleja claramente esta peculiar condición:

To me, it was the most erotic and satisfying night of sex I had ever had, and she lay in my arms afterward, relaxed and fulfilled, I wonder exactly how Fate was going to extract its inevitable dues. Would I soon go blind? Or become a paraplegic? What hideous vigorish would Harold Cohen be forced to pony up so cosmos might continue in its harmonious rounds? But this will all come later (324).

Harold Cohen no cree en la legitimidad de ese momento de felicidad. Sus pensamientos giran en torno a la fatalidad. Todo parece demasiado “bueno” para ser cierto, y él sabe que el destino encontrará la forma de cobrarle ese instante de placer momentáneo, “so cosmos might continue in its harmonious rounds.”

En este sentido, la figura del *schlemiel* pudo haber surgido de la caricaturización del símbolo del profeta Job, el cual habría sido instrumentado por los rabíes como un elemento didáctico durante las constantes persecuciones. En su ensayo “In the Tragic –Comedy of Life, O How We Need the Holy Fool,” Aubrey Glazier habla del “holy fool,” o bufón sagrado como uno de los íconos más notables en el humor judío:

The holy fool is more than the pleasantries of a *badkhan*¹³ at a wedding, but a necessary *carnavalesque* elixir for reification. Perhaps, in the catharsis of laughter, every one of those thousands in the pews was able to reconcile their heartfelt

¹³ El *badchen* o *badkhn* es el nombre que recibían los comediantes judíos que amenizaban las bodas de las comunidades azquenazíes.

dissonance in confronting their ideality of *kashruth*¹⁴ and their reality of a *trayf*¹⁵ lifestyle, fostering a *community of commitment* (Glazier).

La función humorística del *schlemiel* revela una inquietud ontológica en torno al sentimiento de desolación y marginalidad de un pueblo. En la narrativa contemporánea, podemos encontrar con frecuencia a estos personajes expresando sus confusiones psicológicas mediante el monólogo interno. Este personaje, a quien sin importar lo que haga, todo le sale mal, constituye un símbolo de identidad aceptado de forma generalizada en el contexto cultural judío. Por otra parte, la actualización del *schlemiel* en el contexto urbano de la costa este de mediados del siglo XX en E.U. constituye uno de los elementos más explotados por los escritores judeoamericanos. En *Side Effects* reiteradamente encontraremos la caracterización de un *schlemiel* parecido a los personajes de Roth y Bellow, en el sentido de que la focalización narrativa no se da a partir de la ortodoxia yiddish sino de un descendiente de judíos asentados en Nueva York.

1.4. El *schlemiel* alleniano

Tal como mencionamos en el apartado anterior, la figura del *schlemiel* en la narrativa judeoamericana representa la síntesis cultural de la tradición judía y el pragmatismo secular de la metrópoli neoyorkina. En Woody Allen encontraremos este mismo personaje en una de sus expresiones más originales debido *al juego* de la intertextualidad. En general, podemos decir que el *schlemiel* alleniano conserva el pesimismo del humor judío; pero además, su caracterización actúa constantemente como un instrumento de crítica acerca de los problemas culturales de la década de los 70 en U.S.A. Allen incursiona en diversos temas colocando al *schlemiel* en contextos históricos, literarios o filosóficos para parodiarlos, banalizarlos o deconstruirlos.

¹⁴ La palabra *kashruth* se refiere a la parte de los preceptos de la religión judía que define lo que los practicantes pueden y no pueden ingerir (Levítico: 11-16). En este caso, la traducción para la frase “the ideality of *kashruth*” sería “la idealidad de la dieta que marca la Ley.”

¹⁵ *Trayf* se refiere precisamente a todo aquello que es opuesto a “la dieta que marca la Ley.”

Existe en el *schlemiel* Alleniano una tentativa de intercambio cultural, en el sentido de que el autor constantemente escribe desde el imaginario judío, explicando y actualizando ciertos detalles iconográficos para toda clase de lectores. Por ejemplo, en “The Lunatic’s Tale,” Ossis Parkis dice: “Not that Olive actually *looked* like my mother’s sister. (Rifka had the appearance of a character in Yiddish folklore called the *golem*)” (275). El hecho de que Allen utilice paréntesis para explicar el parecido de la tía de Ossis Parkis con el *golem*¹⁶ sugiere la presencia de una broma que fue hecha desde un contexto judío para lectores no necesariamente judíos del *The New Yorker*.

Poco después, Ossis Parkis refiere: “My rabbi said: -Settle, settle. What about a woman like Mrs. Blitztein? She may not be a great beauty, but nobody is better at smuggling food and fire arms in and out of the ghetto.” (277). Aquí vemos nuevamente al narrador evocando una figura emblemática como el rabí, salvo que el consejo que le dan a Ossis Parkins no es precisamente ortodoxo. La palabra “ghetto” nos remite inexorablemente a la situación marginal que sufrieron las comunidades judías en Europa. No obstante, desde la perspectiva de la libertad de culto y la estabilidad política que predomina en una ciudad como Nueva York, un rabí que destaca la capacidad de una mujer para “robar comida y armas para el gueto” se convierte en un hecho totalmente risible.

El *schlemiel* alleniano también se caracteriza por resaltar en sus monólogos la diferencia cultural que existe entre los judíos y otros norteamericanos. En “Retribution,” Harold Cohen se sorprende de la forma en que algunos judíos son percibidos como “exóticos:”

¹⁶ Literalmente “masa amorfa” en hebreo. La referencia pudo haber sido tomada de la creatura de arcilla de *Der Golem* (*El Golem*, 1915) de Gustav Meyrink, o de la creación sobrehumana de Rabbi Liew en la novela homónima de Isaac Bashevis Singer (1969), que ganó el Premio Nobel de Literatura en 1978 y que por motivos estéticos, pero sobre todo políticos, escribió toda su obra en yiddish.

She found it hilarious and laughing fetchingly as she filled my glass said, –God, you Jews are truly exotic.” Exotic? She should know the Greenblatts. Or Mr. and Mrs. Milton Sharpstein, my father’s friends. Or for that matter, my cousin Tovah. Exotic? I mean, they are nice but hardly exotic with their endless bickering over the best way to combat indigestion or how far back to sit from the television set (328).

Al establecer este tipo de asociaciones, Allen nos da cuenta de la experiencia de un personaje que se percibe a sí mismo como parte de una comunidad de costumbres y tradiciones diferentes. Más aun, Harold Cohen sugiere que sus familiares son personas sencillas, incluso superficiales, comparados con la sofisticación de la familia de Connie (su prometida) que forma parte de la elite de Nueva York.

–The Kugelmass Episode,” que es sin duda la narración más conocida de Woody Allen, fue publicada simultáneamente en *The New Yorker*, *The New York Times* y *The New Republic* en 1975. Fue, además, el relato ganador del premio O.Henri en 1978. –The Kugelmass Episode” narra las vicisitudes y aventuras de Sidney Kugelmass, –who was bald and hairy as a bear, but he had a soul” (245). El relato nos presenta la vida de un profesor de humanidades del City College de Nueva York quien, cansado de una existencia –absurda y monótona,” abandona su terapia de psicoanálisis para ir en busca de un mago (The Great Persky) que le ayudará a realizar sus fantasías. Utilizando sus poderes mágicos, The Great Persky hace que Kugelmass tenga un romance con Madame Bovary. En esta narración, Allen genera prácticamente toda la intensidad humorística en torno a la caracterización del *schlemiel*:

His heart (Kugelmass) danced on point. I am in love, he thought, I am the possessor of a wonderful secret. What he didn't realize was that at this very moment students in various classrooms across the country were saying to their teachers, "Who is this character on page 100? A bald Jew is kissing Madame

Bovary?" A teacher in Sioux Falls, Suth Dakota, sighed and thought, Jesus, these kids, with their pot and acid. What goes through their minds! (251).

En este relato, podemos ver como Allen utiliza la intertextualidad para introducir al *schlemiel* judío dentro de la ficción de Gustave Flaubert. El hecho en sí es hilarante pero un análisis más detallado de esta estrategia revelará un sofisticado sistema de intercambio de códigos entre los textos.

Más adelante, en este mismo relato, Kugelmass desea vivir una aventura con la changuita de *Portnoy's Complaint* de Philip Roth, debido a que Madame Bovary lo ha dejado por un joven apuesto y adinerado de Manhattan. Traicionado, Kugelmass, una víctima más de los estadios pasionales de Emma, decide emprender una nueva aventura amorosa con ayuda del gran Persky. Esta vez escoge una novela de Roth y le sugiere al mago:

Listen, you've read *Portnoy's Complaint*? Remember The Monkey?"

—The price is now twenty-five dollars, because the cost of living is up, but I'll start you off with one freebie, due to all the trouble I caused you."

—You're good people," Kugelmass said, combing his few remaining hairs as he climbed into the cabinet again. —This'll work all right?"

—I hope. But I haven't tried it much since all that unpleasantness."

—Sex and romance," Kugelmass said from inside the box. —What we go through for a pretty face."

Persky tossed in a copy of *Portnoy's Complaint* and rapped three times on the box. This time, instead of a popping noise there was a dull explosion, followed by a series of crackling noises and a shower of sparks. Persky leaped back, was seized by a heart attack, and dropped dead. The cabinet burst into flames, and eventually the entire house burned down.

Kugelmass, unaware of this catastrophe, had his own problems. He had not been thrust into *Portnoy's Complaint*, or into any other novel, for that matter. He had been projected into an old textbook, *Remedial Spanish*, and was running for

his life over a barren, rocky terrain as the word *tener* (“to have”)—a large and hairy irregular verb—raced after him on its spindly legs (253).

Aunque Kugelmass no logra penetrar en la ficción de Roth, tenemos una relación intertextual directa con *Portnoy's Complaint*, probablemente una de las novelas más conocidas de la narrativa judeoamericana.¹⁷ En esta narración resalta sobremanera el sentido tragicómico del *schlemiel*, que parece condenado a permanecer por tiempo indefinible en el interior de un libro de gramática española. Y aquí, quizá el hecho de que Kugelmass termine atrapado en un libro de gramática española no sea del todo arbitrario debido a que fue precisamente en la península ibérica donde los sefardíes (judíos hispanos y portugueses) vivieron hasta 1492. Al final, todo salió mal para Kugelmass, pero al menos realizó su sueño de tener un delirio pasional con Madame Bovary.



Fig.1 En el ámbito del cine, Woody Allen ha trabajado este personaje torpe, nervioso y desafortunado desde sus primeras películas. En esta imagen podemos ver a Virgil Starkwell, protagonista de *Take the Money and Run* (1969), en el momento en que el narrador del *mockumentary* se refiere a los días de confusión (ocasionados por la pobreza y la marginación) en la adolescencia de Virgil.

¹⁷ *Portnoy's Complaint* (1969), de Philip Roth (Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2012), gira en torno a la obsesión que el protagonista Alexander Portnoy tiene hacia el sexo. Dicha obsesión procede de su condición de judío y su proceso natural como adolescente. Alexander vive en Newark, en un barrio donde todos sus habitantes son judíos y en el que se observan estrictamente los principios de la ley hebrea.



Fig.2 *Shadows and Fog* (1992), sin duda una película interesante, se desarrolla en un pueblo europeo anónimo y es una muestra de estilo expresionista, aparentemente se plantea como un homenaje a las películas alemanas de los años 20. Kleinman es un trabajador tímido y débil que no tiene más esperanzas en la vida que subir de puesto en su trabajo. Este film es considerado como uno de los más representativos de la actualización del *schlemiel* en la obra de Woody Allen y algunos críticos lo han visto como un reproche al antisemitismo en Europa (Augustí 87).



Fig.3 En *Love and Death* (1975), Boris Gruschenko sufre toda clase de vicisitudes. En esta película Allen parodia los personajes de la literatura rusa del siglo XIX.



Fig.4 Aquí podemos ver a Allen caracterizando a un espermatozoide judío, en *Everything You Always Wanted to Know about Sex but Were Afraid to Ask* (1972). Resaltan la fragilidad y el nerviosismo del *schlemiel*, que transmite al espectador los temores existenciales del personaje (antes de nacer).

En “Remembering Needleman,” Allen caracteriza a su protagonista como un filósofo alemán de origen judío perseguido por el fascismo hitleriano. Debido a esta situación, Needleman intenta refugiarse en Norteamérica. Si tomamos como punto de partida el hecho de que uno de

los pilares de la identidad judía radica en la memoria histórica del *shoá*,¹⁸ encontraremos un fuerte contraste entre la solemnidad trágica del holocausto y la ocurrente descripción que Allen nos da del éxodo masivo de judíos ante la amenaza nazi:

After it became apparent that National Socialism was just the type of menace that Needleman stood against, he fled Berlin. Disguised as a bush and moving sideways only, three quick paces at a time, he crossed the border without being noticed. Chaim Weizmann and Martin Buber¹⁹ took up a collection and obtained signed petitions to permit Needleman to emigrate to the United States, but at the time the hotel of his choice was full. With German soldiers minutes from his hideout in Prague, Needleman decided to come to America after all, but a scene occurred at the airport when he was overweight with his luggage. Albert Einstein, who was on that same flight, explained to him that if he would just remove the shoe trees from his shoes he could take everything. The two frequently corresponded after that. Einstein once wrote him, “Your work and my work are very similar although I'm still not exactly sure what your work is.” (211)

En este relato no podemos pasar por alto el recuerdo del holocausto. La *shoá* constituye un tema de unidad cultural para la comunidad judía en el mundo. No obstante, Allen parodia la situación de los judíos europeos que huían del horror de la S.S. (*Schutzstaffel* o escuadras de defensa nazi), justo en el momento en que Hitler ha sometido a Checoslovaquia. Needleman se convierte en la caricatura de un refugiado judío cuando “eruzo la frontera disfrazado de arbusto” y posterga su exilio porque el hotel que escogió en Estados Unidos estaba lleno. La parodia consiste en

¹⁸ *Shoá*: Palabra hebrea cuyo uso nos remite al holocausto: el intento nazi de aniquilar totalmente a la población judía de Europa que culminó con la muerte de 6 millones de judíos. Entre los métodos utilizados estuvieron la asfixia por gas venenoso, los disparos, el ahorcamiento, los golpes, el hambre y los trabajos forzados (Brodsky 32).

¹⁹ Chaim Weizmann (1874-1952), importante químico y dirigente sionista británico, fue el primer presidente del Estado de Israel. Martin Burer (1874-1975) fue filósofo judío de origen austriaco, es conocido por su filosofía de diálogo y por sus obras de carácter existencialista. Nótese el uso de referencias intertextuales entre hechos ficticios y sucesos históricos. Linda Hutcheon define este fenómeno en *The Poetics of Postmodernism* como “~~meta~~taficción historiográfica,” uno de los elementos característicos de la narrativa posmoderna (37).

reformular un hecho profundamente doloroso asentado en la memoria del pueblo judío mediante el humor, liberando así la tensión del sentimiento trágico mediante la risa.

A diferencia de otros cuentos, Needleman es un *schlemiel* que inmigró desde Europa hacia Estados Unidos. Es decir, no se trata de un judío nacido en Norteamérica. Es por eso que Allen aprovecha el imaginario cultural de la década de los 70 para introducir a un personaje como Albert Einstein, que salió de Berlín en 1933 y que el autor hace convivir con Needleman en su vuelo hacia Estados Unidos.

En *Side Effects*, el protagonismo indiscutible del *schlemiel* y la narración en primera persona remiten a un imaginario común de la comunidad judía de Nueva York y Nueva Jersey. Allen establece un contraste entre el rigor dogmático de la religión y la realidad inmediata, muchas veces representada por el egoísmo del ciudadano contemporáneo. Esta dialéctica entre la ruptura con el pasado y el advenimiento de la posmodernidad supone para el ciudadano judío un replanteamiento de sus valores. El judío, como paradigma del hombre, se representa en los relatos como un personaje “aislado e incommunicado que habita un mundo alienante, incomprensible y al que no siente pertenecer del todo” (Fernández 26). Siguiendo la tradición de los grandes cómicos, Allen crea en *Side Effects* una serie de personajes fácilmente identificables para los lectores de revistas como *The New Yorker* y *The New Republic*. Tal como veremos en los capítulos siguientes, la figura del *schlemiel* se complejizará cuando Woody Allen desarrolla su personaje en contextos como el existencialismo y otros escenarios filosóficos y literarios para banalizar, desmitificar o posicionarse críticamente en torno a los problemas estructurales de la década de los 70 en Estados Unidos.

Capítulo II: Existencialismo

Hemos dicho que el *schlemiel* es uno de los elementos más importantes de la narrativa judeoamericana y que constituye un recurso fundamental en el arte cómico de Woody Allen. En este capítulo demostraremos la correlación que existe entre su caracterización y la banalización de uno los movimientos culturales más importantes del siglo XX: el existencialismo. En virtud de esta premisa, se harán mención de algunos planteamientos filosóficos que abordan el problema de la existencia. La selección de pensadores y escritores estuvo determinada por las alusiones, parodias y evocaciones que el autor plantea en forma de bromas intelectuales en *Side Effects*. En este sentido, la exploración del contexto filosófico de mediados del siglo XX resulta un elemento fundamental para comprender el fenómeno de la intertextualidad como estrategia humorística en la prosa de Allen. Así, determinaremos en qué medida el *schlemiel* se convierte en un antihéroe que responde a la angustia existencialista mediante el delirio cómico de la posmodernidad.

2.1. Marco teórico del existencialismo

De acuerdo con Jean Whall, el existencialismo, en términos generales, constituye “una filosofía centrada en el análisis de la existencia y en la manera en que los humanos existen en el mundo” (129). No obstante, en un contexto más específico, se manejan dos clases de existencialismos:

- a) El primer existencialismo: que es un existencialismo cristiano representado por Karl Jaspers y Gabriel Marcel, de confesión católica.
- b) El segundo existencialismo: que es de convicción atea y cuyos mayores exponentes son Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre.

Si bien es cierto que la cuestión de la fe supone una marcada diferencia entre estos pensadores, parece haber un consenso entre los filósofos contemporáneos, en el sentido de que ambos

constituyen una evolución histórica de las ideas de Sören Kierkegaard y Friederich Nietzsche (Whall 76, Savater 45, Gutiérrez 130, Augustí 89).

En efecto, la mayoría de textos filosóficos que abordan el problema de la existencia comienzan por comentar las ideas de Sören Kierkegaard, teólogo protestante y filósofo que nació en Copenhague, en 1813. Kierkegaard tiene relevancia en el pensamiento existencialista del siglo XX porque afirmó el valor del individuo y abordó abiertamente temas como la angustia, la paradoja y la existencia concreta (Whall 77). Su obra es un profundo llamado al compromiso con las decisiones que cada hombre debe tomar en su vida, entendiendo que esas elecciones le definen (79).

Otro autor, cuyas ideas fueron tomadas como antecedente histórico del existencialismo, fue Friedrich Nietzsche, nacido en Röcken, Sajonia, en 1844. Como filólogo y pensador alemán, Nietzsche ha influido de manera dramática en la filosofía alemana y francesa del siglo XX. Algunos filósofos como Gilles Deleuze y Fernando Savater afirman que su filosofía cerró la historia de la metafísica europea y anunció el destino de los siglos posteriores: “la difícil tarea de superar el estado de *nihilismo* en la cultura” (Deleuze 67; Savater, *La idea de Nietzsche* 13). ¿A qué se refiere el concepto de *fin de la metafísica europea*? En *La gaya ciencia* (1882), aforismo no.125, Nietzsche proclama que “Dios ha muerto” (123). Para Nietzsche, Dios era el último fundamento del mundo suprasensible, y con su muerte se derrumbaría estructuralmente toda la realidad. Si Dios era concebido como la personificación de los valores judeocristianos más elevados (verdad, belleza y bondad), basados teológica y filosóficamente en presupuestos metafísicos, con el nihilismo nietzscheano llegamos al fin de la metafísica, lo cual implica “la volatilización del mundo verdadero” (Lefebvre 23). Entonces, cuando los *valores supremos* se desintegran, también se viene abajo el sistema de valores que los sostenían y el hombre

comienza a flotar en el vacío, en la nada (*nihil*). Por eso, tal como dice el personaje del Insensato en *La gaja ciencia*: “el hombre no sabe hacia dónde va, ya no tiene ni arriba ni abajo, caen todas las direcciones, siente el aliento del espacio vacío y va errando a través de la nada infinita” (Nietzsche 125). Aquí, Nietzsche prefigura el paradigma del hombre posmoderno.

A su vez, Nietzsche fue releído por Jean-Paul Sartre, ensayista, escritor y filósofo parisino (1907-1980), cuyo pensamiento marcó el mundo cultural del siglo XX. Según Sartre, no hay una esencia humana a la que los individuos se ajusten. La existencia de cada uno, al ir realizando su libertad, de acuerdo a las diversas situaciones que le toca vivir, determina su ser. Preocupado por la existencia del hombre concreto (igual que Kierkegaard), Sartre expuso que el hombre es su libertad y lanzó un llamado radical a la responsabilidad individual y al compromiso histórico (Whall 83).

2.2. El existencialismo en el contexto de *Side Effects*

Después de sufrir dos guerras mundiales en un mismo siglo, surge un sentimiento de desesperanza e impotencia en el mundo occidental ante el horror de la capacidad destructiva del ser humano. Se plantean los problemas de la muerte y la contingencia como dos aspectos inexorables del ser humano. El hombre comienza a sentirse más solo que nunca. A partir de 1945, con la restauración progresiva de las economías europeas, comienzan a caer todas las referencias culturales que alguna vez fueron símbolos de seguridad e identidad. Para mediados de la década de los 70, todo el dolor de la existencia se reconduce a través de un idealismo nostálgico, en el cual la literatura, el cine y las artes en general tratan de poner orden al caos que rodea al individuo (Fernández 33).

En este contexto cultural se escribieron las narraciones de *Side Effects*, donde Woody Allen parodia todos estos debates intelectuales acerca de la existencia. Podemos decir que la

publicación periódica de los cuentos de Allen en *The New Yorker*²⁰ se debió en gran medida a la aceptación creciente de un sector de ciudadanos norteamericanos de clase media en Nueva York. En este sentido, las referencias intertextuales que encontramos en narraciones como “The Condemned” constituyen un dialogo humorístico con la corriente existencialista, que como hemos mencionado, surgió como respuesta a una serie de circunstancias históricas muy particulares del continente europeo. Pero este dialogo con ciertos textos que podríamos clasificar de forma genérica como existencialistas no corresponde a una argumentación filosófica sino sólo a un uso sistemático de códigos y registros académicos que serían fácilmente asimilables por los lectores de una revista como *The New Yorker*.

Allen refleja una angustia muy profunda en torno a temas como la muerte, la contingencia y el absurdo de la vida, pero jamás de forma seria, tal como lo hicieron Camus o Sartre en sus novelas existencialistas. Nuestro autor establece vínculos intertextuales sencillamente para parodiar los discursos académicos de los filósofos contemporáneos que afirman el carácter trágico de la vida, reinventándolos completamente mediante el humor. Es por eso que existe un atisbo de ironía detrás de la publicación de las narraciones: al reírse de los filósofos y escritores existencialistas, Allen se reía también de la idiosincrasia de sus lectores y pseudolectores neoyorquinos.

2.3. La figura del *schlemiel* como antihéroe existencialista.

Sin lugar a dudas, el existencialismo constituye por sí mismo uno de los temas más recurrentes en la vida literaria del siglo XX. Tenemos el caso de Albert Camus, que abordó el problema del

²⁰ Un artículo intitulado “The New Yorker’s Audience,” señala que “*The New Yorker* was aimed at an elite readership,” y define el perfil de sus lectores: “The affluent middle-class professionals who read *The New Yorker* constituted an insecure and anxious elite, who through their own entrepreneurship continued to progressively move up. They had enough disposable income to purchase luxury items, but had probably not inherited them. The bright, urban public took up *The New Yorker* because they saw it as a mirror of their yearnings for sophistication and style.” (Fox et. al.).

absurdo y la contingencia de la vida humana a lo largo de toda su obra. Woody Allen parodia una escena de *La Chute (La caída, 1956)*, la última de sus tres novelas icónicas, en “The Condemned.” En esta novela Camus construye un personaje llamado Jean Baptiste, que narra el instante previo a un suicidio, donde una joven se arroja a las aguas del Sena. Lo curioso es que aunque Jean Baptiste tiene la oportunidad de rescatarla, deliberadamente decide ignorarla. Con el paso de los años, no sólo se da cuenta de que no siente ninguna culpa, sino que le agrada recordar esa escena porque aquella mujer representa a la humanidad, que está eternamente *condenada* a lo absurdo de la contingencia, y por lo tanto, su mayor logro es el suicidio:

Voici. Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos, je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal. Il était une heure après minuit, une petite pluie tombait, une bruine plutôt, qui dispersait les rares passants. Je venais de quitter une amie qui, sûrement, dormait déjà. J’étais heureux de cette marche, un peu engourdi, le corps calmé, irrigué par un sang doux comme la pluie qui tombait. Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillée de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque, fraîche et mouillée, à laquelle je fus sensible. Mais je poursuivis ma route, après une hésitation. Au bout du pont, je pris les quais en direction de Saint-Michel, où je demeurais. J’avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j’entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d’un corps qui s’abat sur l’eau. Je m’arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j’entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s’éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu’il fallait faire vite et je sentais

une faiblesse irrésistible envahir mon corps. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne (Camus 43).²¹

Ahora veamos cómo Woody Allen utiliza al *schlemiel* para parodiar el planteamiento existencialista de Camus:

Cloquet and Brisseau had met years before, under dramatic circumstances. Brisseau had gotten drunk at the Deux Magots one night and staggered toward the river. Thinking he was already home in his apartment, he removed his clothes, but instead of getting into bed he got into the Seine. When he tried to pull the blankets over himself and got a handful of water, he began screaming. Cloquet, who at that moment happened to be chasing his toupee across the Pont-Neuf, heard a cry from the icy water. The night was windy and dark, and Cloquet had a split second to decide if he would risk his life to save a stranger. Unwilling to make such a momentous decision on an empty stomach, he went to a restaurant and dined. Then, stricken with remorse, he purchased some fishing tackle and returned to fish Brisseau out of the river. At first he tried a dry fly, but Brisseau was too clever to bite, and in the end Cloquet was forced to coax Brisseau to shore with an offer of free dance lessons and then land him with a net. While Brisseau was being measured and weighed, the two became friends (219).

²¹ La cosa ocurrió de esta manera: aquella noche de noviembre, dos o tres años antes del atardecer en que creí escuchar unas carcajadas a mis espaldas, dirigiéndome a mi casa, iba hacia la orilla izquierda del río por el puente Royal. Era la una de la madrugada. Caía una lluvia ligera, más bien una llovizna, que dispersaba a los misteriosos transeúntes. Volví de casa de una amiga, que seguramente ya dormía. Me sentía feliz en esa caminata, un poco relajado, con el cuerpo en calma, animado por una sangre tan dulce como la lluvia que caía. En el puente pasé detrás de una forma inclinada sobre el parapeto, que parecía contemplar el río. Al acercarme reconocí a una joven delgada, vestida de negro. Entre los cabellos oscuros y el cuello del abrigo veía sólo una nuca fresca y mojada a la cual no fui insensible. Pero después de vacilar un instante, proseguí mi camino. Al llegar a la orilla del puente me dirigí a los muelles en dirección de Saint-Michel, donde vivía. Había recorrido ya unos cincuenta metros más o menos, cuando oí el ruido, que a pesar de la distancia me pareció formidable en el silencio nocturno, de un cuerpo que cae en el agua. Me detuve de golpe, pero sin volverme. Casi inmediatamente oí un grito que se repitió muchas veces y que fue bajando por el río hasta que se extinguió bruscamente. El silencio que sobrevino en la noche, de pronto coagulada, me pareció interminable. Quise correr y no me moví. Creo que temblaba de frío y de pavor. Me decía que era menester hacer algo en seguida y al mismo tiempo sentía que una debilidad irresistible me invadía el cuerpo. Luego, con pasos cortos, me alejé bajo la lluvia. A nadie di aviso del incidente (Traducción del autor de la tesina).

Si comparamos esta escena de la novela de Camus con la narración humorística de Allen, podemos ver que en ambos casos, el tema central es la toma de decisiones. Hay algo que incita a Jean Baptiste a la acción pero no logra encontrar motivos suficientes para salvar a una mujer extraña: “Je me disais qu’il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps.” Más aún, cuando narra en retrospectiva este hecho, Jean Baptiste confiesa que hizo éticamente lo correcto porque la humanidad está condenada al absurdo de la existencia y lo mejor es escapar mediante el suicidio. La autoaniquilación en el contexto de *La Chute* se convierte en un hecho racionalmente válido al que todo ser humano tiene derecho. Sin Dios, sin más allá, da lo mismo morir antes o después. Por eso Jean Baptiste se enorgullece de no haber ayudado a la joven suicida. En cambio, en “The Condemned” vemos cómo Cloquet prefiere dejar este conflicto ético para otro momento: “Unwilling to make such a momentous decision on an empty stomach, he went to a restaurant and dined.”

Allen está caricaturizando una escena dramática existencialista. Si Camus planteaba el absurdo de la existencia como experiencia trágica, Allen enfatiza su carácter cómico. Jean Baptiste es indiferente y cínico, pero Cloquet, el *schlemiel*, actúa de buena fe. La mujer suicida de *La Chute* representa una humanidad sin sentido, se arroja a las aguas del Sena por su enemistad con la vida; Brisseau confunde el Sena con su cama. Allen se burla del tema de la autoaniquilación de la escena existencialista haciendo que Cloquet sienta remordimiento y regrese para rescatar a Brisseau: “Then, stricken with remorse, he purchased some fishing tackle and returned to fish Brisseau out of the river.”

En *L’Etranger* (*El extranjero*, 1942), otra novela de Camus, tenemos a un personaje que vive de forma muy parecida a Jean Baptiste: no mantiene ningún interés por nada y vive la vida sin ningún paradigma o sentido teleológico. Al final de *L’Etranger*, el protagonista asesina a un

árabe sólo porque tiene calor, no le importa ir a la cárcel ni ser condenado a muerte, le da exactamente lo mismo: *–Rien, rien n’avait d’importance et je savais bien pourquoi. Comprenait-il donc, ce condamné, et que du fond de mon avenir... J’étouffais en criant tout*” (51). Para el pensamiento existencialista, el sentido de estabilidad es solo una abstracción en el universo porque todo está en devenir y por lo tanto es contingente. La conciencia de este hecho genera en los personajes un *vacío existencial* en el que ya nada es importante, todo es completamente absurdo. En *La Nausée* de Sartre, el personaje principal se da cuenta de que el gran enigma de la vida es negado inconscientemente por el hombre, valiéndose de placeres o ilusiones para disimular su vacío existencial: *–L’homme existerait comme seul vrai maître de ses pensées et de ses croyances: et cette contingence de l’existence permettrait d’expliquer en partie l’angoisse du personnage face à celle-ci*” (83). Estos personajes conscientes del vacío y la futilidad de la vida podrían definirse como *–héros existencialistas,*” en el sentido de que han alcanzado a comprender la revelación del *–absurdo*” y de la *–nausea,*” dos conceptos centrales para Camus y Sartre, respectivamente.

En *–The Condemned,*” Woody Allen sustituye este carácter trágico con la plasticidad cómica de su personaje judío:

Now Cloquet stepped closer to Brisseau's sleeping hulk and again cocked the pistol. A feeling of *nausea* swept over him as he contemplated the implications of his action. This was an existential nausea, caused by his intense awareness of the contingency of life, and could not be relieved with an ordinary Alka-Seltzer. What was required was an Existential Alka-Seltzer—a product sold in many Left Bank drugstores. It was an enormous pill, the size of an automobile hubcap, that, dissolved in water, took away the queasy feeling induced by too much awareness of life. Cloquet had also found it helpful after eating Mexican food (219).

En este fragmento vemos que Allen utiliza la palabra “nausea,” en vez de “qualm” o “retching” para focalizar la atención sobre *La Nausée* de Sartre. El *schlemiel* tiene que tomar una decisión moral: ¿ultimar o no a Brisseau? El solo hecho de pensarlo le produce “nauseas,” y Allen aprovecha este juego de palabras para introducir una broma: “This was an existential nausea, caused by his intense awareness of the contingency of life, and could not be relieved with an ordinary Alka-Seltzer.” De esta manera, Allen rompe la tensión dramática con una divagación práctica: un “Alka-Selzer” existencial no sólo puede aliviar la *nausea*, que constituye un reconocimiento intolerable del carácter contingente de la existencia, sino que también le ha servido a Cloquet en otras ocasiones para aliviar sus malestares digestivos.

En este cuento Woody Allen también parodia la *libertad* de elección, que es un tema central de la literatura existencialista, entendida como la capacidad que cada ser humano tiene al tomar sus decisiones. En *El existencialismo, ¿es un humanismo?*, Jean Paul Sartre afirma que el único sentido del hombre radica en la toma de decisiones, es decir, en su eterna libertad:

Elegir esto o aquello, es afirmar el valor de lo que elegimos, porque nunca podemos elegir el mal; lo que elegimos es siempre el bien, y nada puede ser bueno para nosotros sin serlo para los demás. Si, por otra parte, la existencia precede a la esencia, y nosotros quisiéramos existir al mismo tiempo que formáramos nuestra imagen, esta imagen es valiosa para todos y para nuestra época entera (6).

Veamos cómo el *schlemiel* resuelve este dilema ético:

I will become Cloquet who kills, rather than simply what I am: Cloquet who teaches Psychology of Fowl at the Sorbonne. By choosing my action, I choose it for all mankind. But what if everyone in the world behaved like me and came here and shot Brisseau through the ear? What a mess! Not to mention the commotion from the doorbell ringing all night. And of course we’d need valet parking. Ah, God, how the mind boggles when it turns to moral or ethical

considerations! Better not to think too much. Rely more on the body— the body is more dependable. It shows up for meetings, it looks good in a sports jacket, and where it really comes in handy is when you want to get a rubdown (222).

Resalta sobremanera la presencia neurótica de un *schlemiel* que expresa sus inquietudes mediante el monólogo interno. ¿Qué pasaría si Cloquet tuviera que decidir por toda la humanidad? Desde el enfoque existencialista, Cloquet es uno y a la vez todos los hombres. Pero si tomamos esta premisa literalmente, matar a Brisseau implicaría que la humanidad entera entraría en la habitación para asesinar a Brisseau: “~~W~~hat a mess! Not to mention the commotion from the doorbell ringing all night. And of course we’d need valet parking.” Por otra parte, la indagación del sentido ontológico del ser en una realidad cambiante e inaprensible queda reflejada a través de la dificultad que experimenta Cloquet para alcanzar una estabilidad psíquica. En un sentido más amplio, pese a su carácter humorístico, el discurso de Cloquet sigue reflejando un diálogo permanente entre la conciencia y los actos.

Después de este breve recorrido por la historia del pensamiento existencialista, podemos concluir que Allen sintetiza los *clichés* de dicha corriente y los menciona en su prosa utilizando mecanismos humorísticos muy sutiles como la ironía y la parodia. Los narradores en *Side Effects* resuelven esta angustia burlándose de ella: al no encontrar por ninguna parte una explicación racional a la condición cíclica de la existencia, prefieren reírse de la vida, que es absurda y contingente. En este sentido, el *schlemiel* alleniano constituye un prototipo de antihéroe existencialista. Mediante su caracterización, el autor establece un importante vínculo entre dos estados opuestos del ser: el de la *náusea* (la angustia, el vacío y el horror existencial) y la cualidad extática (*ex-stasis*: fuera del ser) del mundo de la risa. La figura del *schlemiel* se conecta una vez más con la perspectiva cómica del judío neoyorkino, como si nuestro autor se hubiera dado a la tarea de experimentar cómo funcionaría este singular personaje en el plano de

la narrativa existencialista. De esta manera, Allen plantea, como dice Bakhtin, un vínculo muy sutil entre algo convencionalmente solemne y la inmediatez del humor colectivo (21).

Capítulo III: Naturaleza del humor

3.1. Aproximación teórica

El estudio de la naturaleza del humor ha estado presente en la historia del pensamiento occidental desde la época clásica y aún sigue representando un gran reto para los estudiosos del lenguaje en el mundo contemporáneo. Pensadores como Platón (348-347 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Thomas Hobbes (1588-1674), Immanuel Kant (1724-1804), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Sigmund Freud (1856-1939) y Henri Bergson (1859-1941) han problematizado en torno al humor y la risa. De acuerdo con Victor Raskin (1985), las teorías del humor pueden clasificarse en tres grupos principales:

1. Teorías de la incongruencia
2. Teorías de la hostilidad
3. Teorías de la liberación (31-40)

Este autor especifica que cada una de estas teorías puede analizarse desde una perspectiva psicológica (incongruencia cognitiva-perceptual), desde una perspectiva social-conductual (superioridad), o bien, desde una perspectiva psicoanalítica (liberación). Veamos en qué consiste cada una de estas teorías.

La primera se refiere a los elementos cognitivos del humor. Christopher Wilson explica el término *incongruencia* de la siguiente manera: —“the general proposition is that the components of a joke, or humourous incident, are in mutual clash, conflict or contradiction” (9). Tal como lo indicó Freud en *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (El chiste y su relación con el inconsciente)* el humor constituye lingüísticamente un conflicto de significado: —“las personas tienden a detectar una contradicción antes de reír” (56). Por ejemplo, en —“The Diet,” podemos apreciar este fenómeno cuando —“F” (un *schlemiel* sin nombre) nos narra lo siguiente: —“Richter

had formerly worked at the bank, but certain shortages occurred. At first he had been accused of embezzling. Then it was learned he was eating the money” (Allen *The Complete Prose*, 36). Después de leer este par de oraciones, el sentido común de un lector llegará a la conclusión de que el dinero no se come. Sin embargo, el hecho de dejar fluir la imaginación en torno a esa situación contradictoria detonará la risa. Compárese esta cita con una broma de Groucho Marx: “From the moment I picked your book up until I laid it down, I was convulsed with laughter. Someday I intend reading it” (ctd. en McCann 73). En ambos casos, la premisa es *absurda*, es decir, irracional o lógicamente imposible, por eso provoca la risa.

Por otra parte, las teorías de la hostilidad enfatizan el lado agresivo del humor, que es generalmente utilizado para humillar a los oponentes. Platón y Aristóteles sostienen que la risa se convierte en un medio de poder cuando pone en evidencia las faltas y errores de otras personas para expresar su inferioridad (Schwarz 209). En *How to Be Funny* de Steve Allen, podemos encontrar una cita que nos remite directamente al pensamiento de Aristóteles, quien define esta categoría del humor como “an enjoyment of the misfortune of others due to a momentary feeling of superiority” (10). Por otra parte, en *Human Nature*, Thomas Hobbes coincide con Platón y Aristóteles cuando sostiene que:

The passion of laughter is nothing else but sudden glory arising from some sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly: for men laugh at the follies of themselves past, when they come suddenly to remembrance (Hobbes 54).

Queda claro entonces que el humor y la risa también pueden tener un lado violento y agresivo. En *Side Effects* podemos encontrar escenas donde el humor se ejerce con cierto sentido de superioridad. Por ejemplo, en “The Lunatics Tale,” el Dr. Ossip Parkis, narrador del relato, describe a su amante de la siguiente manera: “Tiffany Schmeederer, whose blood-curdling

mentality was in direct inverse proportion to the erotic radiation that oozed from her every pore” (274). Podemos ver en este fragmento un comentario ácido que refleja el sentido de superioridad intelectual del Dr. Ossip Parkis sobre la lentitud psíquica de su amante. En este caso, la risa surge particularmente de una humillación verbal dirigida hacia Tiffany Schmeederer. De ahí la pertinencia de una teoría del humor como expresión de hostilidad.

En cuanto a las teorías de la liberación, como su nombre lo indica, plantean que el humor se utiliza para liberar la tensión al hablar de temas tabú, como el sexo. Desde luego, el máximo exponente de esta teoría es Sigmund Freud, quien fue el primer autor en la historia del occidente en formular un estudio completo del chiste (1905). En sus conclusiones finales, Freud sostiene que el chiste es una salida a la tensión nerviosa, toda vez que la risa constituye un mecanismo de defensa mediante el cual las personas experimentan un placer puro (111). En este mismo sentido, el chiste, según Hartman, consiste en “el aprovechamiento de lo cómico en el momento preciso” (432). Citaremos el diálogo de un *schlemiel* que aparece en “The Condemned.” Esta escena del relato constituye una parodia de los Macbeth en la obra de Shakespeare:

–Did you kill him?”

–Yes”

–Are you sure he’s dead?”

–He seemed dead. I did my imitation of Maurice Chevalier, and it usually gets a big hand, this time nothing.”

–Good, he’ll never betray the party again”

Posteriormente, Cloquet recibe un incentivo por su valor y determinación en el asesinato de Brisseau; y es precisamente aquí donde Allen coloca el chiste: “Suddenly he and Juliet were making love -or was it merely sex? He knew there was a difference between sex and love, but felt that either act was wonderful unless one of the partners happened to be wearing a lobster bib” (218). En este caso, Allen utiliza el chiste para referirse al sexo premarital desde una

perspectiva hedonista. O sea, únicamente para la satisfacción de la libido. Aprovechando el contexto previo, el autor sugiere que en términos prácticos, no existe ninguna diferencia entre hacer el amor o tener sexo, siempre y cuando no exista un impedimento disfuncional que inhiba el deseo; por ejemplo, “a lobster bib.”



Fig.3.3 Escena de la película *Everything You Always Wanted to Know About Sex but Didn't Want to Ask* (1972) donde un *schlemiel* se enamora y comete actos de infidelidad con un cordero proveniente de Armenia.

3.2. Las fases del fenómeno humorístico

Partiendo de estas tres teorías, la de la incongruencia, de la hostilidad y la liberación, podemos observar como el humor se complejiza al momento de abordarlo de forma analítica. Hasta aquí podemos deducir que la risa nace del absurdo, y que el absurdo nace a su vez de la incongruencia. Esto sucede a nivel psicolingüístico, pero a nivel sociolingüístico, el humor cumple con funciones muy concretas en la dinámica cultural:

- a) En Platón, Aristóteles y Hobbes, el humor funciona como una estrategia de competencia social, constituyendo un mecanismo de empoderamiento a partir de la exposición de la debilidad del otro.

- b) En Freud, vemos que el humor adquiere dimensiones psicosociales al ser un vehículo para criticar, problematizar o sencillamente abordar temas delicados o socialmente restringidos como la sexualidad, la autoridad o los dogmas.

Ya sea que el humor se emplee para humillar o sublimar fijaciones neuróticas, se puede afirmar que siempre surge de una incongruencia a nivel cognitivo. En *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación, tomo I, 1818*), Schopenhauer ya había deducido que “lo cómico es la incongruencia que irrumpe bruscamente entre lo esperado y aquello que llega, entre el concepto y el objeto real, en la medida en que este muestra ser nada” (493). Partiendo de esta premisa, daremos un paso más en el análisis utilizando la sistematización de Hartmann, que plantea tres momentos esenciales para cualquier evento cómico:

1. Exposición del contexto
2. La apariencia de significado o importancia (que debe mantenerse cuando menos al principio)
3. La autodisolución de la apariencia en una nada mediante el absurdo (495).

De acuerdo con Nicolai Hartmann, es especialmente risible la insensatez, “aquella tontería que en cualquier reflexión pasa por algo fundamental y cercano, sobre todo cuando se le coloca en un terreno moral.” La disolución de los acontecimientos por medio del absurdo tiene entonces la forma del “hasco”, que siempre es convincente y puede valorarse artísticamente por ser, en su esencia, dramático (493). Por ejemplo, en “Remembering Needleman” se lee lo siguiente:

Needleman was constantly obsessing over his funeral plans and once told me, "I much prefer cremation to burial in the earth, and both to a weekend with Mrs. Needleman." In the end, he chose to have himself cremated and donated his ashes to the University of Heidelberg, which scattered them to the four winds and got a deposit on the urn (209).

Aquí aparecen todas las fases del suceso cómico. Primero, vemos como se genera un contexto:

“Needleman was constantly obsessing over his funeral plans and once told me.” Hasta aquí,

entendemos que se trata de una situación de duelo, respeto y memoria (~~Remembering~~ Needleman”) hacia una persona que ha fallecido accidentalmente. Se le recuerda hablando de la manera en que a él le gustaría que dispusieran de sus restos después de morir: ~~→~~ much prefer cremation to burial in the earth, and both to a weekend with Mrs. Needleman.” No obstante, la risa tiene lugar cuando el tema solemne contrasta con la frase ~~and~~ both to a weekend with Mrs. Needleman.” Aquí cobra sentido lo que Hartmann conceptualiza como ~~→~~ autodisolución de la apariencia en una nada”. Entonces entra en función el *absurdo*, que corresponde a la teoría de la incongruencia debido a que no coinciden lógicamente los planos semánticos en el contexto en que se suscriben.

En términos formales, las oraciones subordinadas aparecen al principio, confiriendo al texto un tono de seriedad; a estas les sigue una oración principal, que figura en otro registro semántico y que remata la sentencia de forma inexorable. Aunque esta oración es gramatical y sintácticamente correcta, la superposición semántica sugiere un choque epistemológico, una contradicción o una incongruencia que precede a la risa: ~~In~~ the end, he chose to have himself cremated and donated his ashes to the University of Heidelberg, which scattered them to the four winds and got a deposit on the urn.” Tenemos un enunciado que aparenta solemnidad, que en un principio se mantiene pero que de pronto se disuelve hasta alcanzar un esquema semántico completamente inesperado.

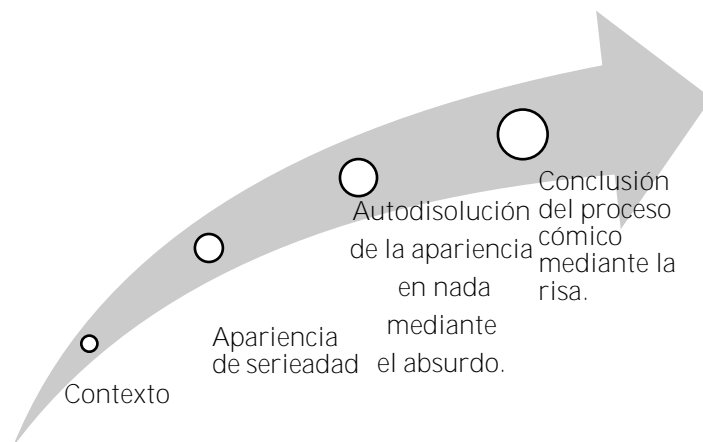


Fig.3.3. Aspectos principales de un evento cómico

3.3. Estrategias narrativas de Allen en *Side Effects*

En términos narrativos, los principios de contradicción, de hostilidad y de liberación se valen de ciertas estrategias que son inherentes al discurso humorístico. Una herramienta fundamental en la obra de Allen es sin duda la *ironía*, que consiste en la reivindicación de la propia superioridad por medio de una aparente humillación o un rechazo en forma de reconocimiento (Hartmann 485). En este sentido, toda ironía funciona como una ofensiva sutil y por lo tanto se desenvuelve dentro del plano de las teorías de la hostilidad. Veamos un ejemplo de ironía en “Remembering Needleman”:

Needleman was not an easily understood man. His reticence was mistaken for coldness, but he was capable of great compassion, and after witnessing a particularly horrible mine disaster once, he could not finish a second helping of waffles (211).

La ironía consiste en que Needleman no es realmente un hombre compasivo. El narrador nos dice que Needleman era un hombre de personalidad compleja que daba la apariencia de frialdad e indiferencia pero que en el fondo era una persona noble y de buen corazón: tan noble y de tan buen corazón que una vez presencié un desastre minero y no pudo terminar una segunda orden de waffles. En este caso podemos señalar la presencia de un gesto de hostilidad, una crítica encubierta que recae sobre la frivolidad del *schlemiel*. Aquí, Allen plantea un escenario semántico en una situación determinada: “he was capable of great compassion”, para sugerir exactamente lo contrario: a Needleman no podría importarle menos el sufrimiento ajeno.

Es muy común encontrar en *Side Effects* elementos de contradicción que generan lo que se podría definir estéticamente como *efecto irónico*. A propósito, Hartmann sugiere que éste se da cuando una situación que parece incongruente o tiene una intención que va más allá del

significado más simple o evidente de las palabras o acciones” (486). De manera que el uso de la ironía también se puede presentar como una incongruencia entre las expectativas de un suceso y lo que ocurre:

Interestingly, when Needleman was called by the House Un-American Activities Committee, he named names and justified it to his friends by citing his philosophy: “Political actions have no moral consequences but exist outside of the realm of true Bing.” For once the academic community stood chastened and it was not until weeks later that the faculty at Princeton decided to tar and feather Needleman (212).

En este ejemplo podemos encontrar que Needleman fue interrogado por una comisión (House Un-American Activities Committee) encargada de investigar y penalizar cualquier sospecha de actividades comunistas en los Estados Unidos, país donde el *schlemiel* traiciona a sus amigos. Para justificar su deslealtad, Needleman lanza un aforismo filosófico: “Political actions have no moral consequences but exist outside of the realm of true Bing.” La ironía de las circunstancias queda en evidencia cuando la comunidad académica, a quienes Needleman denunció, se queda paralizada por varias semanas debido a la “profunda reflexión” de su sentencia. No obstante, en cuanto reaccionan le aplican a Needleman un castigo “ejemplar” que la mafia de los años 50 en U.S.A llamaba “tar and feather”, el cual consistía en hacer caminar a una persona desnuda por las calles principales después de haberle vaciado alquitrán sobre el cuerpo y cubrirla con plumas.

En “The Condemned”, podemos encontrar otro ejemplo de efecto irónico: “It seemed the world was divided into good and bad people. The good ones slept better, Cloquet thought, while the bad ones seemed to enjoy the waking hours much more” (216). Hablamos de ironía cuando un hecho modifica y en ocasiones contradice las expectativas de un suceso determinado. En este caso la expectativa es que los buenos tengan paz y los malos sufran, una circunstancia que nos plantearía cierto sentido de justicia debido a la convicción que ordinariamente se tiene del bien y

el mal. Pero resulta que mientras los buenos utilizan la noche para descansar, los malos tienen toda la diversión durante el día. En esta línea, si correlacionamos hacer el bien o el mal, el mal es mucho más divertido. La ironía consiste en la inserción de esta paradoja: “The good ones slept better, Cloquet thought, while the bad ones seemed to enjoy the waking hours much more”. Algo muy similar sucede en “A Look at Organized Crime”:

“The Cosa Nostra is structured like any government or large corporation-or group of gangsters for that matter. At the top is the *capo di tutti capi*, or the boss of all bosses. Meetings are held at his house, and he is responsible for supplying cold cuts and ice cubes. Failure to do so means instant death” (14).

Lo primero que resalta en este ejemplo es la expectativa de que el crimen organizado mantenga una estructura similar a la del gobierno o una corporación (instituciones legal y socialmente reconocidas), pero según el narrador, es evidente que el gobierno y las corporaciones también son una “mafia”. Entonces, el trabajo de un capo se reduce a organizar reuniones en su casa y proporcionar bocadillos y cubos de hielo a sus asistentes. En este contexto se genera el efecto irónico: “Failure to do so means instant death”.

Por otra parte, en su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin define “sarcasmo” como una ironía malintencionada con la que se ofende a alguien. Se realiza a través de una crítica disfrazada pero que en la mayoría de los casos es evidente (433). Por ejemplo: “erese un hombre pegado a una nariz” (un hombre muy narizón). Podemos citar un ejemplo en “The Kugelmass Episode,” donde el *schlemiel* mantiene relaciones extramaritales con Emma Bovary y su esposa ha comenzado a sospechar de las conductas anormales de su esposo:

“Where the hell do you go all the time?” Daphne Kugelmass barked at her husband as he returned home late that evening. “You got a chippie stashed somewhere?”

–Yeah, sure, I'm just the type,” Kugelmass said wearily. –I was with Leonard Popkin. We were discussing Socialist agriculture in Poland. You know Popkin. He's a freak on the subject” (Allen 251).

Cuando Kugelmass responde –Yeah, sure, I'm just the type,” está realmente diciéndole a su esposa: no soy atractivo ni lo suficientemente popular como para tener una relación a escondidas. No obstante, planteada de ese modo, su respuesta contiene un tono de acidez ofensiva. Podríamos sustituir llanamente –Yah, sure, I'm just the type” por –Don't be ridiculous!” y la respuesta tendría exactamente el mismo sentido.

También podemos encontrar el uso de un sarcasmo muy sutil en –My Philosophy” (*Getting Even*, 1971): –I remember my reaction to a typically luminous observation of Kierkegaard's: ‘Such a relation which relates itself to its own self (that is to say, a self) must either have constituted itself or have been constituted by another’. The concept brought tears to my eyes” (25). El sarcasmo consiste en insinuar lo opuesto de lo que se dice, en este caso se trata de una exageración del sentimiento que provoca la comprensión de las ideas de Kierkegaard. Este ejemplo demuestra en qué medida el sarcasmo, al igual que la ironía, se puede clasificar simultáneamente dentro de las teorías de la hostilidad y de la incongruencia.

En –By Destiny Denied” podemos encontrar un sarcasmo estilizado en la caracterización de un personaje: –*Carmen* (A study in pshychopathology based on traits observed in Fred Simdog, his brother Lee, and their cat Sparky) (226).” El narrador se refiere a Fred Simdog, parodiando las exégesis de las obras de Sigmund Freud escritas por psicoanalistas posteriores.

Podemos referir otra tentativa de sarcasmo en la caracterización del *schlemiel* Solomon Entwhistle, personaje de la misma narración:

The store is an instant succes, and by 1850 Entwhistle is wealthy, educated, respected and cheating on his wife with a large possum. He has two sons by

Margaret Figg-one normal, the other simpleminded, though it is hard to tell the difference unless someone hands them each a yo-yo (224).

Si regresamos a la definición de Hartmann, que sostiene que el sarcasmo constituye una suerte de rechazo ejercido desde una perspectiva de superioridad, tenemos en este ejemplo un caso notable. Solomon tiene dos hijos, uno normal y uno mentalmente incapacitado. Al final del día no se puede decir quién es el que sufre del impedimento cognitivo, es decir, los dos tienen la apariencia de retrasados mentales. Aprovechando este contexto, mediante una broma (lo que podríamos definir como *dark humor*), el autor nos dice que la única forma de saberlo es aventándoles un yo yo.

El *aforismo* es otra técnica humorística que Allen emplea constantemente en su narrativa. Este género discursivo colinda directamente con el texto filosófico y tiene la intención de orientar de manera persuasiva hacia la crítica de opiniones, ideas, y prejuicios, con el fin de transgredirlos y redefinir las perspectivas. En este sentido, el aforismo se asocia claramente con las características principales de las teorías de la liberación. Según Irma Murguía, en su *Diccionario antológico de aforismos*, el humor se encuentra en la base de todo discurso aforístico, *“le brinda un cauce para que no se desborde la energía destructiva que contiene y pueda cristalizarse en risa, conciencia y placer”* (12). Los discursos artísticos, y el aforístico en particular, se han caracterizado desde siempre por ser voces discordantes, críticas y, en muchas ocasiones, humorísticas, que han ayudado a desacreditar el engreimiento sombrío de los moralistas que no ríen y resquebrajar un sistema cultural legalizado y sólidamente instituido (14). Un ejemplo de aforismo famoso en el campo de la filosofía es el siguiente: *“Hegel: dilapidador de papel, tiempo y cerebros”* (Schopenhauer 82). En *“My Apology”* también podemos encontrar un buen modelo aforístico. En esta narración Allen establece una

construcción metaficcional al caracterizarse a sí mismo como Sócrates, parodiando el famoso dialogo platónico:

Simmias: The senate is furious over your ideas for a Utopian state.

Allen: I guess I should never have suggested having a philosopher-king.

Simmias: Especially when you kept pointing to yourself and clearing your throat.

Allen: And yet I do not regard my executioners as evil.

Agathon: Nor do I.

Allen: Er, yeah, well ... for what is evil but merely good in excess?

Agathon: How so?

Allen: Look at it this way. If a man sings a lovely song it is beautiful. If he keeps singing, one begins to get a headache.

Agathon: True.

Allen: And if he definitely won't stop singing, eventually you want to stuff socks down his throat (243).

Con el uso del aforismo “what is evil but merely good in excess?” Allen provoca una reflexión moral partiendo de un contexto humorístico. Ciertamente, sugiere que conceptos convencionalizados como el bien o el mal pueden ser relativos. Luego viene la argumentación de Allen mediante el método socrático.²² Aquí tenemos otro fenómeno discursivo llamado *pastiche*, que consiste en imitar modelos estilísticos previos sin criticarlos directamente. De esta manera, Allen siembra la semilla del aforismo, imitando formalmente la estructura del diálogo platónico y sus mecanismos lógicos para producir el efecto cómico.

Tenemos otro ejemplo del uso directo de aforismos en “My Philosophy,” donde Allen parodia el característico estilo de Nietzsche:

²² El método socrático, o método *elenchus* de debate socrático, es un método de dialéctica o demostración lógica para la indagación o búsqueda de nuevas ideas, conceptos o premisas subyacentes en la información. Es una forma de búsqueda de verdad filosófica. Típicamente concierne a dos interlocutores en cada turno, con uno liderando la discusión y el otro asintiendo o concordando con ciertas conjeturas que se le muestran para su aceptación o rechazo. Este método se le acredita a Sócrates, quien entabló dichos debates con sus compañeros atenienses después de una visita al oráculo de Delfos (Maza 39).

It is impossible to express one's own death objectively and still carry a tune.

The universe is merely a fleeting idea in God's mind -a pretty uncomfortable thought, particularly if you've just made a down payment on a house.

Eternal nothingness is O.K. if you're dressed for it.

If only Dionysus were alive! Where would he eat?

Not only is there no God, but try getting a plumber on weekends (29).

Aquí podemos ver el contraste estilístico entre el diálogo platónico y el aforismo directo, que Nietzsche llegó a describir como la forma de "monólogo ideal" (Carta, 22 de febrero de 1848; ctd. en Lefebvre 127). Allen parodia la forma aforística de Nietzsche, incluso retoma temas elementales como la muerte de Dios y el eterno retorno (*La Gaya Ciencia*, 1882) y el problema de lo Apolíneo y lo Dionisiaco (*El Nacimiento de la Tragedia*, 1881) para banalizarlos con asuntos del hombre contemporáneo. Uno de los detonantes del efecto cómico en estos dos aforismos se encuentra estrechamente ligado con las teorías de la liberación. Como es sabido, Nietzsche rechazó la metafísica platónica. Por eso encontró en el monólogo aforístico una manera de distanciarse del método socrático. Nuestro autor parodia a ambos indistintamente.

Allen utiliza el lenguaje filosófico para hacer que el *schlemiel* diga cosas completamente banales bajo la apariencia solemne del discurso socrático: "Look at it this way. If a man sings a lovely song it is beautiful. If he keeps singing, one begins to get a headache". Algo similar sucede con el narrador de los aforismos Nietzscheanos en "My Philosophy": "If only Dionysus were alive! Where would he eat?" Sin embargo, Allen también se está posicionando críticamente mediante este aforismo diciendo que en el siglo XX la especulación filosófica no debería separarse de la experiencia cotidiana:

Agathon: But you have proved many times that the soul is immortal.

Allen: And it is ! On paper. See, that's the thing about philosophy-it's all not that functional once you get out of the class (248).

Llegamos entonces a la conclusión de que la ironía, el sarcasmo y el aforismo constituyen tres figuras retóricas esenciales en las narraciones de *Side Effects*. Allen utiliza constantemente estos tres recursos en su prosa humorística para construir y ampliar el efecto de sus bromas. La ironía y el sarcasmo son dos instrumentos que le confieren a su prosa un tipo de humor sofisticado que habría sido ampliamente recibido por los lectores de *The New Yorker*. Estas dos estrategias tienen una gran flexibilidad narrativa porque operan teóricamente en dos planos. Por una parte, funcionan como parte de lo que definimos en el capítulo anterior como teorías de la hostilidad porque denotan cierto sentido de superioridad frente al objetivo de la broma. Y por otra parte su desarrollo semántico nos conduce directamente al plano del absurdo, que es por excelencia el nivel operativo de las teorías de la incongruencia. De la misma manera, nuestro autor utiliza el aforismo para construir bromas aprovechando situaciones filosóficas o literarias para banalizar los textos de referencia, vinculándose epistemológicamente con las teorías de la liberación. Esto nos conduce a la necesidad de definir en qué medida Allen aprovecha estos tres recursos o estrategias narrativas para dialogar con una gran cantidad de textos previos. Con esta tentativa de análisis hemos descrito a nivel formal tres recursos que participan en temas como la *intertextualidad* y la *parodia*, que abordaremos de forma detallada en el siguiente punto.

3.4. Intertextualidad

Otros recursos ampliamente explotados en *Side Effects* son la *parodia* y la *intertextualidad*. Veamos en qué consisten. La primera en hablar de intertextualidad como tal fue Julia Kristeva, en su ensayo “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman”, publicada en 1966 (Navarro 1). En esa obra, Kristeva define el fenómeno de intertextualidad como “a transposition of any cultural signifying practice into another” (ctd. en Dentith 192). En ese sentido, la intertextualidad se

refiere a la constitución de cualquier texto que haya sido creado en función de la gran variedad de códigos, citas y fragmentos discursivos que lo rodean o que lo preceden. Según Adolphe Haberer, el concepto de intertextualidad que Kristeva desarrolló se asocia directamente con el “aspecto dialógico del lenguaje” de Mikhail Bakhtin (2).

En el ámbito literario, esto significa que existe un diálogo entre los textos originales y una diversidad de textos posteriores, los cuales, al tomar elementos formales o conceptuales de los originales, los redefinen y actualizan en el ámbito de la cultura. Por otra parte, Michael Riffaterre, considera que el fenómeno de la intertextualidad es precisamente eso, un *fenómeno*²³ (en el sentido kantiano) que tiene lugar en la mente del lector (142). Riffaterre abre su discurso citando a Umberto Eco en su ensayo “Intertextual Representations:” “It is not true that works are created by their authors. Works are created by works, texts are created by texts, all together they speak to each other independently of the intentions of their authors” (142). En este sentido, ningún texto existe por sí solo. Aquí, tenemos otra tentativa de definición de *intertexto*: “the corpus of texts the reader may legitimately connect with the one before his eyes” (Riffaterre 626).

Desde un punto de vista psicológico, Ihab Hassan considera que existen toda clase de códigos, significantes y conexiones en absolutamente todo lo que la mente toca (172). Haberer vuelve a retomar este argumento en su ensayo “Intertextuality in Theory and Practice” para

²³ *Fenómeno*, (del griego: “aparición”) es el aspecto, imagen o forma de las cosas que tiene lugar en la mente humana. Es decir, el fenómeno es la representación de las cosas a nivel cognitivo. La misma palabra hace pensar que detrás del *fenómeno* puede existir una estructura no perceptible, Emmanuel Kant llamó a esta estructura *noúmeno*, o “la cosa en sí” (Gutiérrez 356). Por ejemplo, una persona que por accidente contempla un choque de automóviles. Lo que sus sentidos perciben se filtra a su cerebro y es ahí donde el espectador formula e interpreta la imagen. Lo que el espectador toma como un hecho concreto en realidad es sólo un *fenómeno*, o la consecuencia de un proceso perceptivo que tiene lugar en su propia mente. El espectador responderá a este fenómeno dependiendo de su experiencia individual, su condición socioeconómica, o bien, en función a las convenciones de su época. Lo que “realmente” sucede, es decir, el choque de automóviles, podría ser equivalente a “la cosa en sí” o el *noúmeno*.

resaltar la presencia de un *efecto intertextual* como un fenómeno cognitivo a nivel inconsciente: “the intertextual effect makes us suddenly feel language again as something enigmatic, *unheimlich*, uncanny, other, and yet obscurely and intimately entwined with that core of darkness in us which Freud calls the unconscious” (14). En suma, la intertextualidad puede definirse como un proceso cognitivo mediante el cual se establece una referencia casual o intencionada hacia una figura histórica, literaria, o un evento que genere una resonancia en el lector. Esta referencia constituye un diálogo entre la escritura secundaria y la primaria, toda vez que el sistema de referencias correlaciona significados simbólicos sobre el carácter de la obra o el objeto con el cual se vincula la referencia.

Las alusiones técnicas o casuales que Woody Allen formula en *Side Effects* provienen de una gran cantidad de textos previos. Podemos observar que el humor muchas veces se basa directamente en la mención de personalidades del plano literario, histórico, político, religioso, filosófico o científico. En este sentido, existe una correlación directa entre la alusión o citación de textos previos con fines humorísticos y la capacidad de interpretación de sus lectores. Muchas veces la intertextualidad en las narraciones es tan sutil que no provoca ningún efecto cómico si el lector no tiene los elementos culturales necesarios para vincular los textos.

Por ejemplo, en “Remembering Needleman”, el narrador menciona que el *schlemiel* “was halfway through a new study of semantics, proving (as he violently insisted) that sentence structure is innate but whining is acquired” (210). Aquí tenemos una oración que hace referencia a la *Generative Grammar* del lingüista, filósofo y activista Noam Chomsky: las dos palabras clave son “innate” y “acquire.” En *Aspects of the Theory of Syntax* (1965), Chomsky estudia la gramática como un “cuerpo de conocimiento innato” que los hablantes de una lengua poseen, que recibe el nombre de “universal grammar” (27). Si parte de la estructura lingüística de un

hablante es innata o genéticamente heredada, entonces existen factores que se aprenden o “se adquieren” mediante convenciones o formulas que delimitan la estructura sintáctica de su lengua. Esta premisa, aparentemente sencilla, fue sumamente polémica en la década de los 70 y eventualmente derivaría en la consolidación del *Communicative Approach* en la enseñanza de lenguas extranjeras (Richards 64). Pues bien, si la secuencia real de la teoría generativa se podría plantear en términos de: “el gemido (una interjección instintiva y genéticamente heredada) es *innato* pero la estructura gramatical es *adquirida* (por las convenciones gramaticales y sintácticas de cada lengua),” Allen invierte el silogismo diciendo que “la estructura gramatical es innata (los seres humanos ya nacen sabiendo reglas gramaticales) y el acto de quejarse se adquiere (mediante la asimilación de las convenciones). Esta broma planteada en términos de intertextualidad tendría un efecto contundente para los lectores de Chomsky, y muy probablemente pasaría desapercibida por algunos lectores no relacionados con la teoría generativa. No obstante, es un hecho que Allen no está escribiendo bromas para académicos sino para una comunidad heterogénea de lectores de Nueva York y otras ciudades de USA. El objetivo es causar la risa mediante alusiones indirectas o inversiones asociativas donde los textos originales y los secundarios dialogan en un plano referencial. Aquí, el giro semiótico se puede interpretar mediante las teorías de la contradicción, en el sentido de que Allen lee la teoría de Chomsky completamente al revés para generar un efecto cómico en sus lectores.

En “The Kugelmass Episode” la trama se desarrolla completamente sobre la base de la intertextualidad. El *schlemiel* Kugelmass tiene un romance con Madame Bovary y por ende, la elocuencia de las bromas se da a partir de un diálogo con la narrativa romántica francesa:

Persky tucked the bills in his pants pocket and turned towards his bookcase.
 –So who do you want to meet, Sister Carrie? Hester Prynne? Ophelia? Maybe

someone by Saul Bellow? Hey, what about Temple Drake? Although for a man your age she'd be a workout"

–French. I want to have an affair with a French Lover"

–Nana?"

–I don't want to have to pay for it"

–What about Natasha in *War and Peace*?"

–I said French."

–I know! What about Emma Bovary? That sounds to me perfect" (248).

Las primeras referencias que encontramos dentro de la ficción son expuestas en terminos de alternativas para Kugelmass: *Sister Carrie* (*Sister Carrie* de Theodor Dreiser, 1900), Hester Prynne (*The Scarlett Letter* de Nathaniel Hawthorne, 1850), Ophelia (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* de William Shakespeare, C.1659-1601) y Temple Drake (*Sanctuary* de William Faulkner, 1931). Después Kugelmass le propone a Persky la opción de –Nana," protagonista de la novela homónima que forma parte de la serie romántica conocida como *Les Rougon-Marquart* (Émile Zola, *Nana* 1871-1893), que retrata las vidas de las familias pobres de Francia bajo el segundo imperio. Nana es caracterizada en la novela de Zola como una mujer hermosa pero ambiciosa y egoísta que consigue un empleo como bailarina. Ahí adquiere cierta reputación porque sus clientes satisfacen todas las exigencias de la *vedette* hasta el punto de empobrecerse. Por eso Kugelmass se niega diciendo: –I don't want to have to pay for it." Luego Persky le ofrece la opción de Natasha, citando directamente a *War and Peace*, la novela pesimista de Lev Tolstoi (1859). A excepción de *Sancuary* de Faulkner, todas las novelas corresponden al periodo romántico. Así que Kugelmass se decide finalmente por Emma Bovary (*Madame Bovary* de Gustave Flaubert, 1856). Habiendo definido este panorama intertextual, Allen comienza a desarrollar sus bromas: –Emma turned in surprise. –Goodness, you startled me," she said. –Who are you?" She spoke with the same fine English translation as the

paperback” (249). Es evidente que Allen esta aludiendo al lenguaje romántico de la traducción inglesa. En este sentido, el diálogo humorístico que surge entre *Madame Bovary* y el lector contemporáneo se da a partir de esta distinción del lenguaje: el narrador enfatiza que cuando Kugelmass entra en el plano de la ficción, los diálogos de Emma tiene un registro de “fine English,” es decir, el registro con el que los lectores del siglo XX perciben un texto como *Madame Bovary*.

Posteriormente, Allen cita momentos específicos dentro de la novela:

“As the months passed, Kugelmass saw Persky many times and developed a close passionate relationship with Emma Bovary. “Make sure and always get me into the book before page 120,” Kugelmass said to the magician one day. “I always have to meet her before she hooks up with this Rodolphe character” (252).

Aquí, Kugelmass especifica que los encuentros deben tener lugar antes de que Emma se mude a Yonville y conozca a Rodolphe Boulanger. Esto sucede en la segunda parte de la novela, donde Emma conoce a quien sería su único y verdadero amor. Para fines cómicos, Allen utiliza esta referencia en voz de Kugelmass para insinuar que, después de la página 120, todo sería inútil porque él ya no tendría ninguna oportunidad con Emma.

Finalmente, el narrador focaliza la atención sobre las reflexiones de un profesor de la universidad de Stanford, lo cual sugiere que Kugelmass se ha convertido en un personaje de la novela:

“I cannot get my mind around this,” a Stanford professor said. “First a strange character named Kugelmass, and now she’s gone from the book. Well, I guess the mark of a classic is that you can read it a thousand times and always find something new” (255).

En este punto los códigos y legalidades de la novela de Flauvert se encuentran completamente transgredidos. En “The Kugelmass Episode,” vemos que los personajes de la realidad ficcional

del relato de Allen pueden convivir abiertamente con los personajes de Flaubert. Por medio de la caja mágica del Gran Persky, Kugelmass se lleva a Emma de París Nueva York de los años 70. Todo esto sucede al mismo tiempo que millones de lectores y académicos siguen de cerca la novela.

Otro relato donde predomina la intertextualidad es "The Diet". En este cuento Allen caracteriza al *schlemiel* "F." como un empleado marginal que se desenvuelve en un ambiente de autoritarismo, burocracia y tensión social que nos recuerda a la situación de Gregor Samsa de *Die Verwandlung* (*La Metamorfosis*, 1916) de Franz Kafka: "My father is right, F. thought. I am like some disgusting beetle. No wonder when I asked for a raise Schnabel sprayed me with Raid!" (269). Todo el relato gira en torno a la penosa condición del *schlemiel*, para quien ir cada día al trabajo es una pesadilla: "Once, Traub, a petty clerk, had nodded courteously, and when F. nodded back Traub fired an apple at him." Allen emplea ciertas bromas que liberan la tensión dramática en la caracterización de un personaje depresivo que es constantemente rechazado y humillado por su jefe y sus compañeros de trabajo. En Kafka, Gregor Samsa lucha desesperadamente por adaptarse a su condición repulsiva, al mismo tiempo que sufre por no poder contribuir económicamente para mejorar las condiciones de su familia; en Allen, F. lucha por bajar de peso, al mismo tiempo que sufre por no poder adaptarse a la lógica de una sociedad competitiva y cruel que lo intimida constantemente. Ambos padres, el de Gregor (Mr. Samsa) y el de F., rechazan la condición de sus hijos. De hecho, la figura del padre es determinante para que F. inicie una dieta: "Quite a man, This Richter," F.'s father said. "That's why he always gets ahead in the business world, and you will always writhe in frustration like a nauseating, spindly-legged vermin, fit only to be squashed" (268). Y aquí, encontramos en un *schlemiel* como F. lo que coloquialmente corresponde al término "kafkesque," que el *Chambers Dictionary* define

como: “(Franz Kafka) in his vision of man’s isolated existence in a dehumanized world” (806). Es indudable que las interpretaciones de tipo iconológico pueden ser diversas, puesto que Allen y Kafka son judíos. Pero para efectos de demostrar el fenómeno de intertextualidad podemos decir que Gregor deviene vergonzosamente en “a monstrous verminous bug” (Kafka 3), tal como es llamado F. por su padre. A partir de esto, F. también se percibirá a sí mismo como una forma de existencia abyecta: “I am a wretched, abysmal insect, fit for universal loathing. I should live under the bed in the dust, or pluck my eyes out in abject shame. Definitely tomorrow I must begin my diet”.

Finalmente, existen relatos donde la intertextualidad ya es indisociable de la *parodia*. El uso de textos previos para generar un efecto cómico es una de las estrategias mejor definidas en *Side Effects*. En “The UFO Menace”, Woody Allen emula un ensayo científico con todo su aparato crítico y la rigurosa distancia que a menudo mantienen los investigadores en pos de la objetividad:

Scholars now tell us that the sighting of unidentified flying objects dates as far back as Biblical times. For instance, there is a passage in the Book of Leviticus that reads, “And a great and silver ball appeared over the Assyrian Armies, and in all of Babylonia there was wailing and gnashing of teeth, till the Prophets bade the multitudes get a grip on themselves and shape up.”

Was this phenomenon related to one described years later by Parmenides: “Three orange objects did appear suddenly in the heavens and did circle midtown Athens, hovering over the baths and causing several of our wisest philosophers to grab for towels?” And, again, were those “orange objects” similar to what is described in a recently discovered twelfth-century Saxon-church manuscript: “A lauch lauched he; wer richt laith to weet a cork-heild schonne; whilst a red balle lang owre swam aboone. I thank you, ladies and gentlemen?”

This last account was taken by medieval clergy to signify that the world was coming to an end, and there was great disappointment when Monday came and everyone had to go back to work.

Finally, and most convincingly, in 1822 Goethe himself notes a strange celestial phenomenon. “En route home from the Leipzig Anxiety Festival,” he wrote, “I was crossing a meadow, when I chanced to look up and saw several fiery red balls suddenly appear in the southern sky. They descended at a great rate of speed and began chasing me. I screamed that I was a genius and consequently could not run very fast, but my words were wasted. I became enraged and shouted imprecations at them, whereupon they flew away frightened. I related this story to Beethoven, not realizing he had already gone deaf, and he smiled and nodded and said, ‘Right!’” (235).

En un solo relato, el narrador alude directamente al “Levítico,” al *Parménides* de Platón, a un texto anglosajón del siglo XI, a la escolástica medieval y finalmente a los románticos alemanes Johann Wolfgang Von Goethe y Ludwig van Beethoven. El formato académico del ensayo le permite a Allen jugar libremente con información imprecisa, contradictoria, e incluso fantasiosa, de tal forma que el lector se encuentra una vez más sujeto a las leyes de la teoría de la incongruencia. El cambio de registro en muchas de las “citas” se utiliza para reforzar el efecto cómico: “there is a passage in the Book of Leviticus that reads ‘And a great and silver ball appeared over the Assyrian Armies, and in all of Babylonia there was wailing and gnashing of teeth, till the Prophets bade the multitudes get a grip on themselves and shape up.’” También podemos notar un cambio de registro de los textos primarios a nivel pragmático: “grip on themselves” y “shape up” son expresiones coloquiales del siglo XX que contrastan con la solemnidad del “Levítico” de la Torah.

En suma, la intertextualidad en *Side Effects* se refiere a la constitución de personajes, figuras, situaciones o contenidos intratextuales que Allen ha creado en función de una gran variedad de

códigos, citas y fragmentos discursivos que lo rodearon o que lo precedieron. Así, podemos encontrar en los relatos alusiones y nombres como: Friederich Nietzsche (“My Speech to the Graduates”), Albert Einstein (“Remembering Needleman”), Sigmund Freud (“The Lunatic’s Tale”), Gustave Flaubert (“The Kugelmass Episode”), Platón (“My Apology”), Sören Kierkegaard (“Nefarious Times We Live In”), Albert Camus, Jean-Paul Sartre y Karl Marx (“The Condemned”); Ludwig Wittgenstein y Bertrand Russell (“Fabrizio’s Criticism and Response”), Mary Shelley (“The Lunatic’s Tale”), y Abraham Lincoln (“The Query”), entre muchos otros. Allen introduce una serie de referencias intertextuales que son significativas para una pequeña comunidad de lectores informados de las principales ciudades de U.S.A. que reaccionarían fácilmente a un humor intelectualizado. Se trata de un humor lleno de referencias intertextuales que resulta muchas veces demandante. En ese sentido, lectores de revistas como *The New Yorker* y *The New Republic*, sus principales destinatarios, habrían constituido una pequeña elite.

3.5 Parodia

Tal como lo señalamos anteriormente, de un modo más o menos general, la intertextualidad deviene con mucha frecuencia en parodia, una técnica humorística que Simon Dentith ha definido como “any cultural practice which provides a relative polemical allusive imitation of another cultural production or practice” (9). En este sentido, tiene lugar la terminología que Gerard Genette desarrolló en *Palimpsestes* (1982), donde se plantea la pertinencia descriptiva del hipertexto y el hipotexto (191).²⁴ La parodia en términos formales, constituye un uso específico del lenguaje en el cual se desarrolla una imitación o una transformación de las palabras de alguien más. Existe una forma consciente en la cual textos previos son aludidos o

²⁴ Genette define “hipotexto” como la fuente principal de significado de un segundo texto al que denominó “hipertexto”. En este caso, el carácter dialógico entre los textos es deliberado (15).

citados en otros textos. En este caso, la parodia surge como una de las formas de la intertextualidad (Dentith 7). En la literatura, la parodia es parte de un proceso cotidiano mediante el cual “one utterance alludes to or takes its distance from another with an evaluative purpose” (10). Existe algo peculiar en la parodia como practica cultural, y es que la parodia siempre establece una relación relativamente polémica hacia otra producción o práctica cultural. Aristóteles se refiere al término en su *Poética*, considerándola como el empleo sistemático de la forma de la poesía épica (*La Iliada y la Odisea*) para provocar un efecto cómico (Aristóteles 148 aII). Según Genette, existen diferentes clases de parodia que se definen a partir de su actitud hacia los textos que aluden. En este sentido, la parodia se diferencia de la *sátira*²⁵ porque se plantea a manera de juego. Otra diferencia que Genette encuentra es que la parodia no imita (como el *pastiche*), sino que transforma directamente al hipotexto (ctd. en Dentith 12). En conclusión, la parodia no destruye directamente a los textos primarios, sino que los transforma “in a playful manner” (14). En la escena contemporánea, Margaret Rose, en *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to Writing and Reception of Fiction* (1979), plantea que “in parodying one text (or kind of text), the parody text holds up a mirror to its own fictional practices, so that it is at once fiction and a fiction about fictions” (15). Esta tesis sostiene que la parodia crea nuevas ficciones como resultado de los procesos de alusión e intertextualidad en los textos. Por su parte, Linda Hutcheon, en *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985), plantea lo siguiente:

It is wrong to define parody by its polemical relation to the parodied text, since many of the contemporary art works do not have that polemical edge to them. Indeed, parody seeks to rewrite and admire previous texts in contemporary

²⁵ La sátira es un género de composición literaria que tiene la finalidad específica de ridiculizar a una persona o burlarse de determinadas situaciones.

terms in order to draw upon its authority and to gain purchase upon the modern world (152).

Este argumento se opone directamente a la del “carácter polémico” de la parodia que subscribe Dentith en *Approaches to Parody*. Hutcheon también enfatiza que la parodia no sólo ha sido utilizada para atacar textos de autoridad sino también textos nuevos, inusuales o amenazantes del *statu quo* (155). De acuerdo con Mary Louise Pratt, en “Arts of the Contact Zone”, la parodia también se ha empleado históricamente para facilitar el diálogo entre culturas y subculturas:

Parody is a form of the redemption of the oral; a way for people to engage with suppressed aspects of history (including their own histories), a way to move into and out of rhetorics of authenticity; ground rules for communication across lines of difference and hierarchy that go beyond politeness but maintain mutual respect; a systematic approach to the all-important concept of cultural mediation (Pratt 6).

Pratt resalta el carácter psicosocial de la parodia como un mecanismo dialectico entre dos agentes culturales. Entonces, de todo esto podemos deducir que la parodia es un instrumento de imitación que sirve para comentar, banalizar, trivializar o sencillamente dialogar con formas de autoridad, ya sea que se trate de textos previos o textos nuevos para establecer una postura política o social.

En *Side Effects* es notable la manera en que Allen utiliza la parodia para posicionar sus ideas y manifestar su actitud crítica mediante el humor. Temas como la existencia, la religión y la muerte son abordados de forma muy aguda mediante el uso de la parodia. En “My Apology,” podemos encontrar una simulación completamente intencionada de la caverna de Platón. La referencia intertextual que nuestro autor utiliza en un primer plano es la narración alegórica del libro VII de *La República*. En este relato Allen parodia la forma discursiva del diálogo platónico

y enfoca la estrategia humorística en la oposición semántica que hemos planteado conceptualmente como teoría de la contradicción:

ALLEN: A group of men live in a dark cave. They are unaware that outside the sun shines. The only light they know is the flickering flame of a few small candles which they use to move around.

AGATHON: Where did they get the candles?

ALLEN: Well, let's just say they have them.

AGATHON: They live in a cave and have candles? It doesn't ring true.

ALLEN: Can't you just buy it for now?

AGATHON: O.K., O.K., but get to the point.

ALLEN: And then one day, one of the cave dwellers wanders out of the cave and sees the outside world.

SIMMIAS: In all its clarity.

AGATHON: When he tries to tell the others they don't believe him.

ALLEN: Well, no. He doesn't tell the others.

AGATHON: He doesn't?

ALLEN: No, he opens a meat market, he marries a dancer, and dies of a cerebral hemorrhage at forty-two.

Lo que tenemos aquí es sencillamente un juego verbal a partir de la alegoría mítica de la caverna, en la cual Platón concibe la penumbra de su interior como la realidad en la que vivimos, y el fuego como el sol o la luz artificial que nosotros percibimos; fuera de la caverna está el ámbito inteligible, "el mundo de las Ideas," donde el sol representa la "Idea del Bien" (517b). Veamos en qué consiste la referencia textual de Platón: Sócrates dice (↵...) "Imagina una morada subterránea en forma de caverna que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. Más arriba se haya la luz de un fuego que brilla detrás de ellos, porque las cadenas les impiden girar la cabeza." A lo cual Glaucón contesta "Ya lo veo" (514a). Allen parodia específicamente esta escena sintetizando la misma introducción del problema, la única diferencia con respecto al texto

original es que en vez de ~~la~~ luz de un fuego que brilla detrás de ellos,” se trata de pequeñas velas que ellos utilizan para caminar en su interior: ~~A~~ group of men live in a dark cave. They are unaware that outside the sun shines. The only light they know is the flickering flame of a few small candles which they use to move around.” No obstante, un personaje llamado Agathon, que sería el equivalente a Glaucón en el diálogo platónico, en vez de asentir, le responde ~~Where did they get the candles?.~~ Sin duda, se trata de una pregunta que rompe completamente la seriedad del discurso platónico y a partir de aquí sabemos que se trata de una banalización de la teoría de las Ideas:

ALLEN: Well, let’s just say they have them.

AGATHON: They live in a cave and have candles? It doesn’t ring true.

ALLEN: Can’t you just buy it for now?

AGATHON: O.K., O.K., but get to the point.

Vemos a un Agathon impaciente que puede representar el espíritu pragmático y analítico de la cultura norteamericana, donde ~~las~~ nociones metafísicas sólo son interpretadas según sus consecuencias prácticas” (James 37). Luego Allen sigue la secuencia del mito platónico haciendo salir a un hombre de la caverna. Salvo que en la alegoría original el hombre que sale de la caverna tiene que mirar gradualmente los reflejos y después las formas y colores del exterior ~~In~~ all its clarity.” Después, el hombre regresa e intenta liberar a los demás hombres que viven en la penumbra de la ignorancia. En la ficción de Allen, Agathon conoce perfectamente el mito y lo completa diciendo ~~When he tries to tell the others they don’t believe him.~~ Pero Allen le responde ~~Well, no. He doesn’t tell the others. He opens a meat market, he marries a dancer, and dies of a cerebral hemorrhage at forty-two.~~ Hay un atisbo de crítica cultural en este giro humorístico. Allen está diciendo que el hombre que se abstiene de liberar al resto de los prisioneros de la caverna no es un iluminado sino un hombre común y corriente que pone un

negocio, se casa y muere como cualquier persona. En este sentido, la ~~“~~realidad inteligible” de platón no es diferente a la vida rutinaria de la ciudad posmoderna. El hombre que sale de la ignorancia y ve la ~~“~~luz de la realidad” jamás salvará a nadie porque sólo piensa en sí mismo.

En ~~“~~A Giant Step For Mankind,” dos amigos están discutiendo temas de arte en un restaurant cuando uno de ellos comienza a ahogarse con un pedazo de comida. Al principio todos los comensales piensan que se trata de un ataque al corazón. Pero después, ~~“~~By clutching his throat, this fellow has made the universal sign, known in every corner in the world, to indicate that he’s choking” (295). Posteriormente, un hombre alto se dirige a los comensales horrorizados diciendo: ~~“~~Leave everything to me folks, this man, I assure you, can be saved by the Heimlich Maneuver.” El hombre salva inmediatamente a la víctima con la maniobra de primeros auxilios de Heimlich y luego, cuando ve que todos lo elogian con aplausos, señala modestamente hacia una placa donde se lee: ~~“~~the universal choking signal conveys the victim’s tripartite plight: (1) cannot speak or breathe, (2) turns blue, (3) collapses.” Y es aquí precisamente donde el narrador comienza a preguntarse si el Dr. Heimlich, creador de dicha maniobra, alguna vez supo de lo cerca que estuvieron tres científicos que trabajaron por meses en el mismo caso. El narrador obtuvo esta información por accidente: ~~“~~a diary that came into my possession at auction quite by mistake, because of its similarity in heft and color to an illustrated work entitled *Harlem Slaves*²⁶, for which I had bid a trifling eight week’s salary.” Utilizando este marco contextual, Woody Allen parodia la forma del diario para presentar la bitácora de un científico que trata de encontrar una cura para la asfixia. En el diario, el doctor encargado de la investigación nos narra: ~~“~~Mr. Wolfsheim was quite flattered that I was familiar with his paper on Random Gagging, and he confided me that my once skeptically regarded theory, that hiccup is innate, now is commonly

²⁶Tira cómica para adultos.

accepted at MIT.” Y así, nuestro autor comienza a jugar con los códigos y registros semánticos para generar un efecto cómico:

January 7. Today was a productive one for Shulamith and me. Working around the clock, we induced strangulation in a mouse. This was accomplished by coaxing the rodent to ingest healthy portions of Gouda cheese and then making it laugh. Predictably, the food went down the wrong pipe, and choking occurred. Grasping the mouse firmly by the tail, I snapped it like a whip, and the morsel of cheese came loose. Shulamith and I made voluminous notes on the experiment. If we can transfer tailsnap procedure to humans, we may have something. Too early to tell (298).

Si bien es cierto que la forma del diario ha sido uno de los recursos más explotados en la narrativa fantástica debido al tono de objetividad que permea en este tipo de discurso,²⁷ en “A Gigant Step For Mankind,” Allen utiliza precisamente esta forma para introducir sus bromas, generando un efecto paradójico entre lo que se espera y lo que se encuentra en el texto: “Working around the clock, we induced strangulation in a mouse. This was accomplished by coaxing the rodent to ingest healthy portions of Gouda cheese and then making it laugh.” La parodia de científicos haciendo experimentos con animales resalta a la vista cuando el doctor describe cómo lograron la estrangulación en ratones de laboratorio haciéndolos reír después de comer queso. Los científicos descubren que si golpean al ratón firmemente con su cola como si fuera un látigo, la asfixia se detiene y el ratón expulsa la pieza de queso. La paradoja entonces es: “¿cómo trasladar esta técnica a los seres humanos?”

La parodia constituye un recurso muy flexible y eficaz para Allen al momento de reflejar sus ideas e inquietudes de forma humorística. En este cuento, lo que realmente Allen está parodiando

²⁷Sólo por citar algunos ejemplos, encontramos novelas en forma de diario en *Dracula* de Bram Stoker (Abraham Van Helsing), *Vingt mille lieues sous les mers: Tour du monde sous-marin* de Julio Verne (Profesor Pierre Aronnax), *Frankenstein* de Mary Shelley (Dr. Viktor Frankenstein) donde la focalización de la narrativa se da a partir de un científico.

es la obsesión del ser humano por evadir su propia mortalidad: la arrogancia en la que incurre la ciencia en su búsqueda de la preservación de la especie:

April 11. Our Project is coming to a close-unsuccesfully, I am sorry to say. Founding has been cut off, our foundation board having decided that the remaining money might be more profitable spent on some joy buzzers. After I received the news for our termination, I had to have fresh air to clear my head, and as I walked alone at night by the Charles River I couldn't help reflecting on the limits of science. Perhaps people are *meant* to choke now and then when they eat. Perhaps it is all part of some unfathomable cosmic design. Are we so conceited as to think research and science can control everything? A man swallows too large a bite of steak, and gags. What could be simpler? What more proof is needed of the exquisite harmony of the universe? We will never know all the answers (301).

El narrador primero nos da la noticia de que los patrocinadores del proyecto suspenderán los recursos porque prefieren invertir en “joy buzzers,”²⁸ luego, con cierta resignación, el narrador comienza a plantear una serie de ideas; se trata de una introspección expuesta mediante el recurso del monólogo interno: “Perhaps people are *meant* to choke now and then when they eat. Perhaps it is all part of some unfathomable cosmic design.” Posteriormente el narrador se hace a sí mismo una serie de preguntas que dirigen la atención del lector hacia elementos específicos en el discurso: “Are we so conceited as to think research and science can control everything? A man swallows too large a bite of steak, and gags. What could be simpler? What more proof is needed of the exquisite harmony of the universe?” Existe una reflexión filosófica interesante en estas líneas. El método científico constituye una serie de pasos lógicos, análisis de causas y efectos así como experimentos que se sistematizan bajo una ley o teoría. La ciencia investiga mecanismos viables para la preservación de la especie humana. No obstante, la muerte

²⁸Pequeños juguetes de uso común en Estados Unidos que sirven para hacer bromas: se colocan en la mano para saludar y la otra persona recibe una pequeña descarga eléctrica.

constituye para el ser humano un fenómeno inevitable. Entonces, ¿Por qué somos tan arrogantes como para no darnos cuenta de que no podemos controlarlo todo? Existe la fatalidad en el universo. Si bien es cierto que en las sociedades contemporáneas la vida se hace más larga por los avances científicos, la muerte, natural o accidental, es inexorable. Allen, a través del narrador dice: *“A man swallows too large a bite of steak, and gags;”* un hombre se traga un pedazo de carne y se ahoga: *“What could be simpler?.”* El narrador extrae de una situación cotidiana la correlación causa-efecto y la proyecta en el universo como si fuera una ley cósmica: *“What more proof is needed of the exquisite harmony of the universe?.”* Aquí, Allen se refiere al misterio que subyace en esta *“ley”* en términos de *“an unfathomable cosmic design,”* es decir, la muerte cumple con una función en el universo. ¿Quién formuló ese designio cósmico? *“We will never know all the answers.”* He aquí los límites de la ciencia expuestos en función de la parodia.

De forma muy parecida, en *“My Speech to the Graduates,”* Allen parodia la forma de una lectura académica para deconstruirlos íconos que han brindado seguridad y sentido de pertenecía al ser humano: religión, filosofía, ciencia y política. En un discurso dirigido hacia una comunidad universitaria del City College de Nueva York, un narrador en primera persona inicia su discurso de la manera siguiente: *“More than any other time in history, mankind faces a crossroads. One path leads to despair and utter hopelessness. The other, to total extinction. Let us pray we have the wisdom to choose correctly”* (261). Posteriormente podemos ver reflejadas las ideas del autor gracias al uso de la parodia:

I often think how comforting life must have been for early man because he believed in a powerful, benevolent Creator who looked after all things. Imagine his disappointment when he saw his wife putting on weight. Contemporary man,

of course, has no such peace of mind. He finds himself in the midst of a crisis of faith. He is what we fashionably call ~~an~~ "alienated" (261).²⁹

Esta cita nos presenta el concepto de paz interior (seguridad espiritual) como una nostalgia, como ~~a~~ "peace of mind" que el hombre de finales del siglo XX podría apenas comprender debido a los abismos tecnológicos, científicos y culturales que lo separan del mundo antiguo. ~~My~~ "Speech to the Graduates" contiene entre líneas una reflexión muy seria: el problema de la angustia y la incertidumbre existencial; salvo que esta reflexión se plantea estratégicamente mediante la parodia de un discurso lleno de bromas intelectuales. Así, el humor aborda temas sensibles para diagnosticar y ridiculizar las actitudes y sistemas de creencias de una manera efectiva e indirecta: ~~Put~~ "in its simplest form, the problem is: How is it possible to find meaning in a finite world given my waist and shirt size?" (262).

Ahora bien, hemos dicho que con frecuencia el humor ha sido utilizado para banalizar los sistemas de creencias. Por eso resulta sumamente interesante cómo en ~~My~~ "Speech to the Graduates" Allen acerca al lector temas filosóficamente serios resaltando simultáneamente su carácter absurdo. En este sentido, tal como ocurre en ~~A~~ "Gigant Step For Mankind," el narrador afirma que la ciencia ha logrado grandes avances en la comprensión del universo, pero aun siguen vigentes las grandes preguntas centrales de la existencia: ~~Where~~ "is science when we ponder eternal riddles? How did the cosmos originate? How long has it been around? Did matter begin with an explosion or by the word of God?" (262).

²⁹En sus *Manuscritos económico-filosóficos* (1844), Karl Marx analizó con profundidad el problema de la alienación. Este pensador sostiene que la alienación consiste en ~~un~~ "estado de desconexión o aislamiento que es característico en un determinado nivel de desarrollo en la sociedad" (ctd. en Fromm *Marx y su concepto del hombre*, 197). Por ejemplo, un sector muy amplio de la cultura se encuentra alienado con la televisión, el consumismo, el alcohol, las drogas y otros *productos* que les distraen, mientras que otro sector ejerce el monopolio económico y político sobre los asuntos colectivos. Allen utiliza este concepto, insinuándolo entre comillas, para decir que el hombre contemporáneo se ha alejado poco a poco de los problemas esenciales del pensamiento.

Fuera de la religión, los hombres y mujeres del siglo XX ya no encuentran ningún consuelo en las corrientes del pensamiento humano que se habían generado durante siglos anteriores. Por el contrario, las ilustraciones, el idealismo, el marxismo, el liberalismo, el positivismo y finalmente el nihilismo generan más angustia porque todas han sido rebasadas por la complejidad de la vida y el devenir histórico. La política ha fracasado sencillamente porque los líderes carecen de ética: “Unfortunately our politicians are either incompetent or corrupt. Sometimes both on the same day”(262).

Por otra parte, los ideales marxistas han caído en decadencia en manos de los líderes revolucionarios porque se han convertido en sistemas totalitarios como el de Cuba, la China y la entonces U.R.S.S: “Under their form of totalitarianism, a person merely caught whistling is sentenced to thirty years in a labor camp” (262). Finalmente, el narrador toca el tema del bienestar social y la inseguridad, el miedo y la angustia que caracteriza las últimas décadas del siglo XX: “Violence breeds more violence and it is predicted that by 1990 kidnapping will be the dominant mode of social interaction” (263).

Todos estos ejemplos comparten la cualidad de que el contenido es un asunto grave que se introduce de forma sutil mediante el humor. Mediante la parodia, que es una forma de intertextualidad, Allen aborda problemas reales, concretos y angustiantes de forma risible. En el mismo relato, el narrador concluye su discurso de la siguiente forma:

Instead of facing these challenges we turn instead to distractions like drugs and sex. We live in far too permissive a society. Never before has pornography been this rampant. And those films are lit so badly! We are a people who lack defined goals. We have never learned to love. We lack leaders and coherent programs. We have no spiritual center. We are adrift alone in the cosmos wreaking monstrous violence on one another out of frustration and pain. Fortunately, we have not lost our sense of proportion. Summing up, it is clear the

future holds great opportunities. It also holds pitfalls. The trick will be to avoid the pitfalls, seize the opportunities, and get back home by six o'clock (265).

El final de esta narración constituye una posición crítica ante la pérdida de los valores espirituales en el hombre, ante la manera en que la sociedad evade el problema de la existencia mediante toda clase de distractores. Pero no podía faltar el remate del discurso con un toque de *absurdum*: “The trick will be to avoid the pitfalls, seize the opportunities, and get back home by six o'clock.”

En conclusión, la parodia y la intertextualidad constituyen las herramientas más poderosas del humor de Allen. La misma flexibilidad del lenguaje le permite al autor invertir los contenidos semánticos para provocar diferentes contradicciones que detonan la risa en los lectores. La intertextualidad y la parodia son de hecho la base contextual de la ironía y en menor grado, del sarcasmo. Woody Allen construye el personaje del *schlemiel*, combinándolo con distintas formas narrativas como la crónica histórica, el relato, el diálogo platónico, el monólogo interno, la nota periodística y la autobiografía en forma de diario y otras, para intervenir los textos primarios y plantear su postura respecto a las paradojas y contradicciones de una sociedad mecanizada. En *Side Effects* podemos encontrar en la parodia una forma de crítica de los valores contemporáneos, de la deshumanización de una sociedad consumista que evade de diversas formas un gran vacío existencial.

Conclusiones

¿Quién de vosotros puede a la vez reír y estar elevado?
 Quien asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias,
 de las del teatro y de las de la vida.

Friederich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*.

El análisis ontológico y metafísico que hace Henri Bergson (Premio Nobel de Literatura 1927) en *Le rire: Essai sur le signification du comique* funciona como marco de interpretación para comprender las relaciones iconológicas de la figura del *schlemiel* en *Side Effects* ³⁰. En este ensayo Bergson plantea que la risa constituye un mecanismo de acción biopsicosocial. Es biológico porque es un mecanismo instintivo del cuerpo humano, psíquico porque el fenómeno se desarrolla en la mente y social porque el hecho tiene diversas implicaciones a nivel colectivo. Bergson afirma, al igual que Bakhtin, que el humor constituye un instrumento mediante el cual se establece un diálogo entre el canon y los modelos emergentes en la cultura. Esta tesis tiene sentido cuando pensamos, por ejemplo, en un personaje como el bufón de *King Lear*, que mediante bromas y canciones ácidas, es el único capaz de exhibir la ceguera del rey. Del mismo modo encontramos en *Don Quijote* una forma brillante de resaltar la dignidad de la locura. De manera humorística, Miguel de Cervantes retrata a un hidalgo empobrecido que evoca la nostalgia de los días en los que su estamento gozaba de poder e influencia. Ambos personajes, el

³⁰ Bergson tiene un lugar especial en la historia de la filosofía de principios del siglo XX por haber planteado lo que él mismo llamó una “*réforme de la métaphysique occidentale*”. La reforma a la metafísica de Bergson consiste en fundamentar un modo de conocimiento distinto al científico y al de la inteligencia. Esta reforma trasciende el campo epistemológico y penetra en el ámbito ético y social. En su ensayo “*Introduction à la métaphysique*”(1903), Bergson sostiene que “*la métaphysique est un renouvellement des connaissances désintéressé qui caractérise la philosophie; révèle le monde dans sa dimension la plus pure et la plus fascinante qui a souvent été occulté par la science pragmatique*” (Bergson, *La pensée et le mouvant* 118).

bufón y el caballero andante, son capaces de generar la risa en situaciones trágicas. Podemos también confirmar que en *Side Effects*, Allen utiliza la figura del *schlemiel* para señalar las paradojas de una civilización enajenada donde los valores se encuentran en plena decadencia. Mediante técnicas como la inversión simétrica de los papeles, el desarrollo geométrico de los enredos y otros recursos, Allen interviene de forma efectiva en los modelos culturales más importantes de su época.

Tomando como analogía a la risa como impulso biológico, vemos que a nivel social prevalece como un mecanismo instintivo de regulación cultural. Hartmann coincide con esta idea cuando argumenta que lo cómico no es una cuestión de estética pura, sino que persigue un objetivo útil de perfeccionamiento general (497). En este sentido, Shakespeare, Cervantes y Allen se valen del humor para exponer aspectos del ser humano que se han fosilizado en la cultura. ¿Por qué el artista cómico tiende a burlarse de los vicios de una sociedad determinada? Responderemos esta pregunta citando un verso de Hugo: “el hombre quiere ser agua que fluye” (47), y avanzaremos en el mismo sentido con un proverbio de Blake: “Expect poison from the standing water” (10). El devenir histórico del ser humano se da en función de la vida; y la vida es, tal como se sabe, cambio, movimiento, mutación e impermanencia. Cuando el hombre se encuentra a sí mismo sumergido en una acción repetitiva, por ejemplo un dogma, un nacionalismo o una ideología, pareciera que se ha estancado y basta con verlo “desde afuera” para exponerlo públicamente como objeto de risa. Y es finalmente aquí donde volvemos a la tesis de Pratt, que sostiene que el humor, como fenómeno estético, puede ser utilizado como un medio de encuentro entre dos sistemas de creencias que entablan un diálogo a nivel cultural (7).

En este caso, el diálogo se da entre ciertas convenciones, gestos o actitudes sociales y la figura del *schlemiel* alleniano, que exhibe su carácter *mecánico* mediante la risa. En *Side Effects*,

la caracterización del *schlemiel* involucra directamente al lector con los temas que el autor presenta en términos de parodia. Es entonces cuando el humor expone al hombre como espectáculo para otros hombres (*Le rire* 36). Por este motivo, el personaje del *schlemiel* juega un papel fundamental como interventor cultural, toda vez que su caracterización modifica la percepción que se tiene de ciertos modelos culturales. Siendo más específicos, el sentido ontológico del *schlemiel* en *Side Effects* se define por su capacidad de problematizar en torno a temas como la muerte, la sexualidad, la religión, la educación, la libertad y la existencia mediante el humor.

Debemos resaltar el hecho de que el arte cómico de Woody Allen también está dado en función de la sensibilidad de una pequeña elite de lectores de las ciudades más importantes de Estados Unidos en general pero de Nueva York en particular. Revistas literarias y de interés cultural como *The New Yorker* y *The New Republic* serían determinantes en la difusión de la obra de Allen debido a que sus narraciones encontrarían una gran resonancia en la idiosincrasia de sus lectores.

Por otra parte, Woody Allen es un artista cuya obra literaria forma parte de lo que se conoce como tradición narrativa judeoamericana. Esta tradición tiene como particularidad el hecho de que se sirve del humor para examinar el rol de la cultura judía en la vida contemporánea. Podemos afirmar que Allen forma parte de una tradición narrativa donde se resalta la figura del *schlemiel*, un personaje central de la literatura yiddish que el autor personaliza para deconstruir diversos aspectos de la cultura de los años 70 en los Estados Unidos. Así, el *schlemiel* alleniano se convierte en una suerte de antihéroe, cuyo discurso contiene simultáneamente la intelectualidad y el absurdo. Siguiendo la tradición de los grandes cómicos, Allen se dedica a crear un personaje fácilmente identificable para el público. La fragilidad evocada por el

schlemiel contrasta con su buena fe: “Los cómicos son gente que evocan cierta debilidad, debilidad que en última instancia posibilita la empatía incondicional de la audiencia” (Björkman 30). En *Side Effects*, el *schlemiel* se puede definir como un personaje complejo que es capaz de generar profundas elucubraciones intelectuales mediante el monólogo interno, pero que a la vez cumple con el estereotipo hebreo del hombre cobarde, nervioso y tope a quien, sin importar lo que haga, todo le saldrá mal.

Por medio de la caracterización del *schlemiel*, Allen establece una gran cantidad de relaciones intertextuales de forma directa con la filosofía existencialista de Camus, Sartre, Heidegger y muchos otros actores, escritores, intelectuales y científicos del mundo contemporáneo. Vemos entonces una fuerte inclinación del autor hacia problemas filosóficos como la muerte, el tiempo, la trascendencia, el sentido de la vida y la contingencia, trabajados de manera humorística mediante la parodia y la intertextualidad.

En este sentido, se puede hablar del humor de Woody Allen en términos de un *ethos*, o una cualidad que el artista cómico tiene para abordar temas complejos que son temas generales de especulación (o evasión) para cualquier ser humano. Por otra parte, el *ethos* que subyace en el arte cómico de Woody Allen tiene una función cultural bien definida, toda vez que expone la falta de flexibilidad de la religión, la educación, la ciencia, la filosofía, la política y las ideologías marxistas o capitalistas. Al cumplir con una función social en el campo del arte, el tema del humor deja de ser un problema exclusivamente estético y se convierte en un problema ético debido a que se activa el intercambio de los discursos mediante el diálogo intertextual. De esta manera, la parodia constituye la herramienta más poderosa del humor de Allen porque es el mecanismo mediante el cual el autor puede usar la *forma* como sistema de referencia para introducir el carácter del absurdo sobre asuntos convencionalmente solemnes.

Woody Allen utiliza la figura del *schlemiel* para sugerir que el hombre ha perdido el centro de la vida al evadir los problemas fundamentales de la existencia. La exposición de lo mecánico, en el sentido bergsoniano, tiene lugar en un escenario político y económico donde el individuo se encuentra en estado de vulnerabilidad e incertidumbre respecto a su papel en el universo. Allen representa en sus relatos la angustia y la perplejidad que caracteriza a la sociedad de la década de los 70 en Estados Unidos.

Por otra parte, la distancia que Allen entabla con los valores tradicionales nos habla también de un cambio de sensibilidad a nivel estético que se originó desde finales del siglo XIX hasta el presente, que consiste en cuestionar estructuras, otrora omniscientes, como la religión, la ciencia, la filosofía y la revolución. Este cambio de sensibilidad, sin duda un tema muy complejo, se conoce en el ámbito académico como posmodernidad. Octavi Fullat, en *El siglo posmoderno (1900-2001)*, sostiene que “si el existencialista del siglo XX vivió con dolor y suplicio su vida para nada, el posmoderno, por el contrario, quedó tranquilo y plácido ante la sinrazón de existir” (112). La duda y la perplejidad ocupan el lugar de las certezas y los dogmatismos. El argumento anterior solamente confirma la existencia de dos fuerzas o, como diría Bakhtin, dos energías en constante oposición en el ámbito de la cultura. El humor es el escenario de encuentro entre estos dos discursos, entre estas perspectivas o sistemas de creencias en el ámbito de la cultura.

El artista cómico sólo revela la tensión que surge de la incapacidad de adaptación o parálisis psicobiológica que representan ciertos hábitos y *clichés* a nivel colectivo. Woody Allen toma ventaja de todos los recursos y estrategias humorísticas para exhibir una serie de paradojas y contradicciones a nivel metacultural. Es aquí donde se definen el genio y la imaginación del artista. “La vida (sin ningún arte), está llena de comicidad. Sólo que ¿la veríamos allí sin la

mirada del escritor?” (Hartmann 481). Sabemos por Aristóteles que en sus orígenes la comedia tenía un momento asignado dentro de los programas de la tragedia: las piezas satíricas se presentaban después de las obras trágicas y ofrecían la posibilidad de un desahogo cómico: tenemos así la descarga ante la incongruencia a través de la risa. Después de la total seriedad de la tragedia seguía la risa curativa; después del dolor, la carcajada, que no niega la tragedia existencial, sino que la hace más soportable (Rivero 19).

Desde otra perspectiva, el humor se desarrolla y hace salir a la luz, por medio de la comicidad, valores muy profundos (Hartmann 487). Los relatos de Woody Allen abordan temas morales, los discuten y los convierten en temas de acercamiento, de imposición, de rebeldía o distanciamiento. Es por eso que la ética constituye “un ingrediente más del perfil social o mental en el que se inscriben las piezas dispuestas por el artista cómico” (Savater 67). En este caso, “la moraleja” de *Side Effects* es que todo puede ser risible cuando se sale de uno mismo, y esta capacidad de reír, del *hedonismo estético*, redefine por completo nuestra actitud hacia la existencia.

Obras Citadas

- Allen, Steve. *How to Be Funny: Discovering the Comic in You*. Nueva York: Prometheus Books, 1999. Impreso.
- Allen, Woody. *The Complete Prose*. Nueva York: Random House, 2007. Impreso.
- Alliance For Audited Media. –“Consumer Magazines”, 2014: 26/05/2015. Web. <http://abcas3.auditedmedia.com/ecirc/magtitlesearch.asp>
- Aristotle. *Poetics*. Londres: Oxford UP, 1968. Impreso.
- Attardo, Salvatore. –“Violation of conversational maxims and cooperation: The case of jokes” en *Journal of Pragmatics* 19. 537-558. PDF.
- Augustí, Pablo. *Woody Allen*. Madrid: Nuevas Escrituras, 1998. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. “Epic and novel,” en *The Dialogic Imagination*, Austin Texas: Texas UP, 2004. PDF.
- Bergson, Henri. *Le rire: Essai sur le signification du comique*. Paris: Éditions Alcan, 1985.
- _____. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994. Impreso.
- _____. –“Introduction à la métaphysique”, *La pensée et le mouvant. Essais et Conférences*, Paris: Les Presses universitaires de France, París, 1979: 125-137. PDF.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México D.F.: Ed. Porrúa, 1995. Impreso.
- Boglar, Victor. –“Humor Judío,” 2010: 14/10/2011. Web. <http://hebreosnet.blogcindario.com>
- Boskin, Joseph. *Humor and Social Change in 20th Century America*. Boston: Boston Public Library, 1979. Impreso.
- Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. London: The Sorcerer's Apprentice, 2010. PDF.
- Björkman, Stig. *Woody Allen on Woody Allen*. Nueva York: Grove Press, 1993. Impreso.
- Brodsky, Patricio. –“La Shoá como memoria colectiva: representación, banalización y Memoria,” en *Nuestra Memoria, Revista de la Fundación Memoria del Holocausto*, Año IX N°21, Buenos Aires, abril de 2003: 32. PDF.
- Camus, Albert. *La Chute*. Quebec: Récit, 2007. PDF.

- Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris: Les Éditions Gallimard, 1982. Impreso.
- Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Boston: MIT Press, 1999. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. PDF.
- Dentith, Simon. *Parody*. Nueva York: Routledge, 2005. Impreso.
- Diner, Hasia R. *Jews in America*. Nueva York: Oxford University Press, 1999. PDF.
- Eventon, Roy. *Sartre, Intentionality and Praxis*. 2007. PDF.
- Fernandez Lebayen, Miguel. *Woody Allen: Hanna y sus hermanas: Estudio crítico*. Buenos Aires: Paidós, 2007. Impreso.
- Fox, Levi et al. *Urban and Urbane: The New Yorker Magazine in the 1930s, "Advertisements and Audience"*, 2000: 26/5/2015. Web.
- Frankl, Viktor. *El hombre en busca de sentido*. Trad. Claudio Diorki. Barcelona: Herder, 2001. Impreso.
- Freud Sigmund. *El malestar de la cultura*. Arizona: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013. PDF.
- _____. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991. Impreso.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Trad. Gino Germani, Mexico D.F.: Paidós, 2006. Impreso.
- _____. *Marx y su concepto del hombre*. Trad. Jorge Campos, Mexico D.F.: FCE, 1997. Impreso.
- Fullat, Octavi. *El siglo posmoderno (1900-2001)*, Barcelona, Crítica, 2002. Impreso.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1982.
- Glazer, Aubrey. "In The Tragic-Comedy of Life, O How We Need the Holy Fool!," *The Home of Schlemiel Theory*. 8/23/2015. Web. <http://schlemieltheory.com/page/3/>.
- Gutiérrez S, Joel. *Historia de las doctrinas filosóficas*. Mexico D.F.: Alhambra Mexicana, 1984. Impreso.
- Guttman, Allen. "Jewish Humor," *The Comic Imagination in American Literature*. Nueva York: Forum Series, 1992. Impreso.
- Haberer, Adophe. *Intertextuality in Theory and Practice*. Lyon: UL, 2007.

PDF.

- Halkin, Hillel. "Why Jews Laugh at Themselves" *Commentary Magazine*, Vol. 121, abril 2006. PDF.
- Hartman, Geoffrey. "Public Memory and its Discontents", en *Raritan*, Vol.XIII, no.4, Primavera de 1994: 24-40. PDF.
- Hartmann, Nicolai. *Estética*. Trad. Mateo Dalmaso. México D.F., UNAM, 1977. Impreso.
- Hassam, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio, Ohio U.P. 1987. PDF.
- Hassoun, Jacques. *El Exilio de la Memoria: La ruptura de Auschwitz*. Buenos Aires: Xavier Bóveda Ediciones, 1998. Impreso.
- Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Buenos Aires: Philosophia, 2009. PDF.
- Hobbes, Thomas. *Human Nature and de corpore politico*. Nueva York: Oxford UP, 1999. Impreso.
- Hugo, Víctor. *Poesía Romántica Francesa*. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ottawa: Wilfrid Laurier UP, 1980. Impreso.
- _____, *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1995. Impreso.
- _____, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge, 1996. Impreso.
- James, William. *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*. Illinois: Project Gutenberg, 2000. PDF.
- Kafka, Franz. *The Metamorphosis*. British Columbia: Planet PDF ebooks, 1999. PDF.
- Lefebvre, Henri. *Nietzsche*. México D.F., FCE, 1972. Impreso.
- Maza, Mafaldo. *Curso de Filosofía*. México D.F.: Era, 2001. Impreso.
- McCann, Graham. *Woody Allen: New Yorker*. Nueva York: Wiley, 2008. PDF.
- Morreall, John. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Nueva York: Albany UP, 1987. Impreso.
- Murguía, Irma. *Diccionario antológico de aforismos*. México D.F.: UAM, 2008. Impreso.

- Navarro, Desiderio. "Intertextualité: treinta años después", *Criterios*. 1997. PDF.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Trad. Pedro González Blanco. Madrid: Gredos, 2000. Impreso.
- _____. *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Ediciones Lea S.A. 2012. Impreso.
- Platón. *La República*. Madrid: Gredos, 1998. Impreso
- Peretti, Cristina. *Derrida (1930)*. Madrid: Ediciones del Otro, 2000. Impreso.
- Pratt, Mary L. "Arts of the Contact Zone", *Profession*. M.L.A. 2011: 2-9. PDF.
- Raskin, Victor. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: D. Reidel, 1985. Archivo PDF.
- Riffaterre, Michael. "Intertextual Representations: On Mimesis and Interpretative Discourse", *Critical Inquiry*, Vol. 11, 1984. PDF.
- Rivero W. Paulina. "Hommo Ridens: una apología de la risa," *Revista de la U.N.A.M.* no.47, 2008: 3-14. PDF.
- Richards, Jack et al. *Approaches and Methods in Language Teaching: A description and Analysis*. Cambridge: Cambridge UP, 1986. Impreso.
- Rose, Margaret. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Hel, 1979. PDF.
- Sartre, Jean-Paul. *¿El existencialismo es un humanismo?*. Buenos Aires: Webloteca del pensamiento, 2010. Archivo PDF.
- _____. *La nausée*. París: Editions Gallimard, 2001. PDF.
- Savater, Fernando. *Misterio, emoción y riesgo*. Barcelona: Ariel, 2008. Impreso.
- _____. *La Idea de Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 2007. Impreso.
- Schopenhauer, Arthur. *El arte de insultar*. Trad. Fabio Morales García. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Impreso.
- _____. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Pilar López de santa María. Madrid: Editorial Trotta, 2009. PDF.
- Schwarz, Jeannine. *Linguistic Aspects of Verbal Hummor*, Tag der letzten

Prüfungsleistung, Archivo PDF.

Simon, Herman. *Jewish Identity, A Social Psychological Perspective*. Nueva Jersey: Transaction Publishers, 1983. Impreso.

United States Census Bureau. –State and Country Quick Facts: New York”, 2014: 26/05/2015.
Web: <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/36000.html>

Varela, María. *Historia de la literatura hebrea contemporánea*. Barcelona: Mirador, 1992. Impreso.

Vodolazkin, Eugene. –Russian Umberto Eco demystifies the Holy Fool.” Moscow. Russia Beyond the Headlines. 8/23/2015. Web: <http://rbth.com/literature/Russian/title>

Whall, Jean. *Introducción a la Filosofía*. Trad. José Gaos. México D.F.: FCE, 1980. Impreso.

Wilson, Christopher P. *Jokes: Form, Content, Use and Function*. Academic Press Inc. 1979. PDF.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico Philosophicus*, Universidad ARCIS, 2005. PDF.

Películas

Everything You Wanted to Know About Sex but Were Afraid To Ask. Dir. Woody Allen. United Artists, 1972.

Love and Death. Dir. Woody Allen, United Artists, 1975.

Modern Times. Dir. Charles Chaplin. Janus Film Criterion. 1936

Shadows and Fog. Dir. Woody Allen. Orion Pictures, 1992.

Take the Money and Run. Dir. Woody Allen. ABC Films, 1969.

Whatever Works. Dir. Woody Allen, Sony Pictures Classics, 2009.

Zelig. Dir. Woody Allen, Warner Bros, 1983.