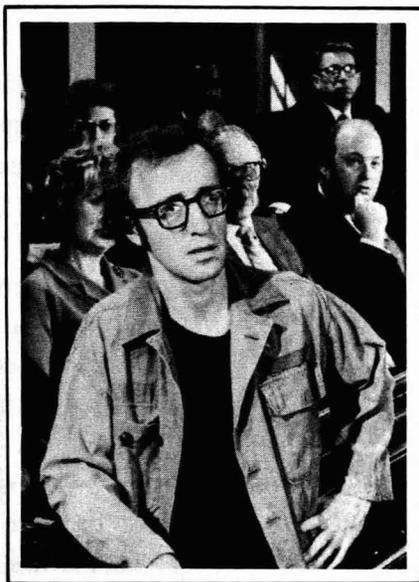


Daniel González Dueñas

Woody Allen: La saga de Zelig

(Primera parte)

Historia de historias, la saga de Leonard Zelig se inicia el año 1928, en una residencia de verano de Long Island propiedad de Henry Potter Sutton, acaudalado protector de las artes que ofrece una fiesta a intelectuales, políticos y gente de la "alta sociedad". Uno de los invitados es el novelista F. Scott Fitzgerald; éste se aísla en una zona del jardín para observar el entorno y recoger ciertas descripciones en su cuaderno de notas. Se fija entonces en un individuo que conversa animadamente con un grupo de aristócratas bostonianos, con los que comparte indumentaria, gestos y acento. Fitzgerald pregunta el nombre de ese sujeto y no logra captarlo con exactitud (escribe en su cuaderno "Leon Selwyn o Zelman"); lo escucha prodigar elogios al presidente en turno, Calvin Coolidge, al Partido Republicano a que éste pertenece y a la "gran prosperidad" en que viven los Estados Unidos gracias a ese mandato. ¿Qué característica de tan típico orador llama la atención de Fitzgerald? Acaso esa misma "tipicidad": aun las personas más representativas de una u otra formas de vida guardan rasgos "atípicos" que, aunque sean mínimos, salen a relucir tras una prolongada observación. Sin embargo, ese hombre no sólo no revela tales rasgos sino que parece, más que típico, "estereotípico": es el absoluto paradigma del aristócrata bostoniano, una figura sólo posible en las malas ficciones, un "estereotipo" que no alcanza a individualizarse y queda en esquema de folletín o radionovela ("Selwyn" no tiene la menor fisura: cada detalle de su apariencia, cada gesto y cada palabra cumplen, para asombro de la experimentada atención de Fitzgerald, con lo que podría llamarse "el decálogo del aristócrata bostoniano-republicano"). ¿Puede existir un ejemplar "puro"? se pregunta el autor de *El gran Gatsby* observando al grupo de conversadores; además, lo sorprende que esa pureza no se detenga en lo estereotipado: hay algo en



ese "tipo" que por instantes parece más bien *arquetípico*.

El asombro de Fitzgerald estalla una hora después: el mismo individuo habla ahora con miembros de la servidumbre y comparte con ellos acento, expresividad y hasta ideología: se identifica como defensor del Partido Demócrata y critica duramente tanto la torpeza de la administración de Coolidge como su apoyo a los capitalistas. Un año después Leonard Zelig vuelve a llamar la atención, esta vez en Florida y desde el campo de St. Peterburg donde entrenan los Yankees, el famoso equipo beisbolista de Nueva York. El "Noticiero Hearst Metro-tone" (propiedad del magnate William Randolph Hearst y que se proyecta en los cines de toda la nación como preámbulo a un largometraje) difunde la noticia: un "nuevo jugador" a quien nadie conoce, registrado como "Lou Zelig", espera su turno al *bat* detrás del legendario Babe Ruth. Para azoro del público, los guardias de seguridad expulsan a Zelig del campo; de haber estado presente F. Scott Fitzgerald, sin duda habría intuido la breve aparición de un nuevo *arquetipo* capaz de igualar las hazañas de

Babe Ruth. Porque Zelig es una suerte de Idea platónica ambulante: no "se parece" a un aristócrata, un mayordomo o un beisbolista sino a *esos* en particular, y si en primera instancia encarna al *tipo* respectivo es porque en última instancia encarna la gran figura arquetípica: la del hombre.

El décimosegundo largometraje de Woody Allen aporta una evidencia apabullante: *Zelig* (1983) no "se parece" a nada: ni a su medio filmico (pese a basarse en cada uno de los tics y hábitos hollywoodenses), ni a las demás películas del propio Allen (pese a que el cineasta usa los *gags* de sus filmes cómicos y la seriedad de sus cintas "serias"). O mejor: se parece a todo ello *en primera instancia* para luego, de forma ulterior, parecerse a algo sin apariencia, es decir, a algo muy antiguo que latía en el fondo de esos elementos y que sólo *aparece* en *Zelig*. Del mismo modo, Allen toma un abundante material de noticieros y documentales de los años veinte y treinta, así como de foto fija, un caudal de imágenes que "se parecen" a nuestra concepción del pasado, para introducir en ellas a un personaje que "se parece" a esa concepción y la detona: Zelig es un personaje *imaginario*, y si de esa forma convive con Fitzgerald o Ruth (o más bien, con las imágenes de F. Scott Fitzgerald y Babe Ruth), rompe una serie de sobreentendidos básicos: el pretérito deja de equivaler a nuestra concepción del pretérito (ésta se revela como un esquema posible y no el único); asimismo, toda imagen se liga etimológicamente con la imaginación (Zelig es una "imagen imaginaria") y se muestra el poder del cine para imponer como realidad lo que no es sino una imagen entre tantas apariencias históricas: también, se invierte la progresión Historia-historiador (en tanto éste se sirve de imágenes, y en tanto *Zelig* demuestra que toda imagen *se imagina*, brota la certeza de que no "vemos" la Historia en esos noticieros: la *imaginamos*). Exigiendo la liberación

de su imagen, Leonard Zelig es la demanda de liberar la imaginación.

En el mismo 1929 se produce en Chicago otro capítulo de la saga de Zelig. En un bar clandestino del sur de esa ciudad hay una fiesta privada: gangsters e "influyentes" bailan *swing* y beben ginebra destilada en bañeras a mitad de la "Ley seca". Un camarero, Calvin Turner, descubre a un sujeto a quien nunca antes había visto: éste habla con unos torvos pistoleros y tiene "la misma pinta" que ellos. Todas estas imágenes en blanco y negro dan paso ahora a una en color: un envejecido Calvin Turner (Marshall Coles Sr.) es entrevistado en 1983; declara: "En ese instante, empezó la música, como siempre a esa hora. La banda se puso a tocar y yo vi, allí mismo, a un negro tocando la trompeta. Tocaba bien: 'Vaya, se parece al gangster. Pero el gangster era blanco y ¡éste es negro!' No sabía qué estaba pasando". En la pantalla se contraponen las dos imágenes de Zelig: "arquetipo" del gangster, "arquetipo" del trompetista negro.

Unos meses más tarde, varios detectives investigan la desaparición de un gris oficinista llamado Leonard Zelig, que habitaba en un edificio junto al parque Washington Square en Greenwich Village. Tanto su jefe como su casera lo definen como "callado y raro"; en su departamento encuentran dos fotografías: en una posa al lado de Eugene O'Neill (sin guardar parecido con el dramaturgo); en la otra puede verse disfrazado de payaso abrazando a un famoso intérprete de la ópera *I Pagliacci*. La policía sigue diversas pistas hasta encontrar, en un fumadero de opio en Chinatown, a un oriental parecido a Leonard Zelig. Una foto fija muestra a los agentes forcejeando con éste para despojarlo del "disfraz"; pero Zelig no está disfrazado y mientras se le transporta en ambulancia al Manhattan Hospital, maldice en chino auténtico. Al llegar a su destino, los médicos que lo reciben se sorprenden: el paciente no es oriental sino de raza blanca. Se encarga del caso la joven psiquiatra Eudora Fletcher (Mia Farrow), y cuando habla con Zelig (Woody Allen) lo confunde con un médico; con plena seguridad y modales de un profesionalista, el hombre se identifica como "psiquiatra que trabaja con paranoicos dilusorios" y afirma haber colaborado con Freud en Viena. Agrega: "Rompimos al divergir acerca del concepto de la 'envidia del pene'. Freud pensaba que debía aplicarse únicamente a las mujeres".

En color, una anciana doctora Fletcher (Ellen Garrison) explica: "No es que tuviera mucho sentido lo que él decía. Se trataba tan sólo de una mezcla de dos discursos psicológicos que al parecer debió oír o leer en cualquier parte. Lo más divertido era que hablaba con desenvoltura y que podría haber convencido a cualquier persona poco enterada". De haber visto la fotografía de Zelig con O'Neill, acaso la doctora hubiera dado más crédito a una posible colaboración de aquél con otra celebridad; porque a lo largo del filme se muestra que Zelig no dice mentiras: su múltiple "falsedad" es tan

Jack sufre una crisis nerviosa y Ruth se vuelve alcohólica; Leonard parece adaptarse a la vida; tanto que comienza entonces su extraño carácter mutante.

La doctora Fletcher conduce varios experimentos: junto a dos psiquiatras, Zelig adquiere el aspecto de un psiquiatra; al lado de un par de franceses, capta su apariencia y habla fluidamente su idioma; en compañía de un chino, se desarrollan en él facciones orientales. La prensa divulga este caso ("Milagroso hombre mutante confunde a los médicos") y el doctor Allan Sindell (John Bruckwalter) declara: "Empezamos a



Leonard Zelig (Woody Allen) entre Calvin Coolidge y Herbert Hoover

honda que sólo puede llevarse a cabo en el territorio de la máxima veracidad posible.

El narrador de la cinta, la autorizada voz que conduce al espectador a lo largo de este *documental*, se pregunta: "¿Quién era ese Leonard Zelig, que parecía suscitar opiniones tan dispares? Los datos que esta voz aporta son succinctos: su padre, Morris Zelig, actor judío que intervino en la poco exitosa "versión hebrea" de *El sueño de una noche de verano*, se divorcia de la madre de Leonard (acaso nacido en 1900) y lleva su segundo matrimonio a través de violentas peleas ("aunque la familia viviera encima de un boliche, era el boliche quien se quejaba del ruido"). Leonard y sus medios hermanos Jack y Ruth sufren además constantes ataques de los antisemitas; en su lecho de muerte, Morris afirma que la vida es una pesadilla inútil y da un consejo a Leonard: "Ahorra burbujas de aire". Al poco tiempo,

comprender lo que podría ser el mayor fenómeno médico-científico de todos los tiempos". No obstante, los colegas de Eudora Fletcher no logran ponerse de acuerdo en un "Diagnóstico"; los experimentos prosiguen: colocado entre un grupo de mujeres, Zelig no registra cambio alguno; la conclusión es que "el fenómeno no se debe, pues, a las mujeres" (se anuncia que la misma experiencia habrá de llevarse a cabo "con un enano y un pollo"). Mientras los osteólogos hablan de un "alineamiento defectuoso de las vértebras" y así cada especialista encuentra la "causa" en las áreas que dice dominar, la doctora Fletcher expone su teoría, revolucionaria para la época y que obtiene la hostilidad de la Junta de Médicos: para ella, Zelig no está enfermo física sino psicológicamente. Al apropiarse en principio de las recientes teorías del psicoanálisis freudiano, esta mu-

jer parece siempre estar a un paso de una deducción que sin embargo no hace: la más evidente, es decir, la de que Leonard Zelig *no está enfermo* en lo absoluto.

III

En color, como todas las entrevistas realizadas en el "tiempo presente", el psicoanalista Bruno Bettelheim interviene: "Entre nosotros, los médicos, no parábamos de discutir si Zelig era un psicótico o simplemente un neurótico. Ahora bien, yo siempre encontré que sus sentimientos realmente

forma" con ser durante unos momentos músico, escocés o psiquiatra?, ¿o bien muestra a estos "tipos"—así sea "durante unos momentos"—la única conformación y el único conformismo que los caracterizan?

Gran afrenta ese momento en que Zelig dialoga con dos o más especialistas que no logran ponerse de acuerdo en identificar su "mal". En el hecho de que automáticamente se vuelve uno de ellos radica el origen del odio que le tienen los psiquiatras: primero, el *hombre adaptable* se niega a emplear los métodos que aquéllos le imponen con objeto de que pierda esa capacidad y

nómeno inverso: *descreer de lo creíble*. En efecto: hay un cierto momento en que la calidad de los efectos especiales (la post-producción del filme fue tan prolongada que dio tiempo a Allen de filmar y estrenar *Comedia sexual de una noche de verano* en 1982) no permite duda sobre la verosimilitud del "documental"; fotografías antiguas y filmaciones históricas *vivas* sirven de inquietante escenografía. Zelig se mimetiza para adquirir la valencia de las personalidades que lo rodean en esas imágenes; Allen lo hace para semejarse al tono de los testimonios del pasado. (Qué desnuda queda la esencia de la fotografía—fija o animada— como congeladora del instante, como pinchadora de mariposas.)

¿Hablamos de una anécdota aislada o de la metáfora de una nacionalidad sin rostro, en cuyo seno han nacido los elementos con que juega *Zelig*? Y por otro lado: ¿qué hubiera sucedido si en lugar de adjudicarse el papel protagónico, Allen colocara en él a un "perfecto desconocido" y a una actriz "sin nombre" encarnando a Eudora? Nuestra relación con la Historia es lamentablemente precaria: no hubiera faltado quien creyera estar presenciando un verdadero documental (de hecho se ha producido este fenómeno en diversas partes del mundo, a despecho de la celebridad de Allen y Farrow). Pero la metáfora debía ser clara, casi chillante (sin contar ese inicial egocentrismo del autor que a las pocas secuencias estalla para develar un "nihilocentrismo" y culmina, en el desenlace del filme, por ser un *alterocentrismo*: el centro de cada uno está en el "otro", dador de rostro y tamaño); Allen se expone a la mayor intemperie y no permite fugas en la enorme concentración de la obra.

En todo caso asistimos a uno de esos momentos en extremo subversivos en que el contenido encuentra un preciso continente, el matrimonio idóneo de fondo y forma cinematográficos (nada hay más temible para Hollywood que tal unión cuando no nace para confirmar las convenciones sino para cuestionarlas y derruirlas). Con un inteligente manejo de los recursos, Woody Allen hace un antidocumental que pierde el peligroso "anti"—prefijo que implica la supremacía del aparato (un "antipoema" acepta que la poesía está *tomada* y convencionalizada)— y encarna una forma de mirada *autógena*. Porque Zelig no se diluye en el otro: le absorbe el camuflaje y lo deja desnudo, notorio, al alcance de la vida. Y para el hombre-camaleón ésta es una forma de desnudarse: Leonard Zelig puede ser visto como el único de los hombres que no está camuflado de sí mismo. ♦



Zelig con la Dra. Eudora Fletcher (Mía Farrow)

no diferían mucho de los de la gente normal, o, mejor dicho, de lo que llamamos gente normal, bien adaptada. Lo que pasa es que él los exageraba hasta un punto extremo, muy extremo. Creo que se le podría haber definido como a un perfecto conformista" Extraña conclusión que en apariencia acierta: sin duda Zelig vence ese esfuerzo por hacerlo caber en una u otra casilla del cuadrulado mapa psicoanalítico de la psique humana (un mapa que tajantemente niega lo desconocido y lo excepcional, en tanto su hábil diseño está listo para interpretar y acomodar aun a la más inaudita combinación de elementos). Sin embargo, el hombre-camaleón parece en efecto *conformarse* en ambos sentidos del término, es decir, resignarse a la forma temporal que adquiere sin tender a ninguna vía de trascendencia. Zelig se limita a volverse músico, escocés o psiquiatra sin revolucionar esas imágenes en sí mismo o trascender a su interlocutor. Pero ¿en verdad se "con-

entonces termine por "adaptarse de una sola manera" a lo social, como *todos*; luego, muestra a estos profesionistas de la psique una evidencia nunca aceptada del todo: ellos mismos están sujetos a la "tipicidad" a que la psicología y la psiquiatría reducen a los individuos. Zelig *extrema* sus sentimientos; esto, que es un pecado social (porque niega la "adaptación y sociabilidad" del hombre), "justifica" que se le llame enfermo cuando es uno de los pocos seres que encarnan la máxima inconformidad —y, por tanto, la salud.

IV

Woody Allen introduce un personaje imaginario en la Historia, teje un signo falso en la *significación* de lo histórico, todo con una eficacia tan impecable que no sólo consigue la "suspensión de la incredulidad" en el espectador (aun con un punto de partida tan "inverosímil") sino todavía más: la total credibilidad de algo increíble propicia el fe-