

Saber reírse

El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días

Idoia Mamolar Sánchez (coord.)

Primera edición en Liceus: 2014.

Diseño de cubierta: MEU Estudio de Diseño.

Director de la colección: Antonio Alvar Ezquerra.

Comité científico: Jaime Alvar Ezquerra, Manuel Alvar Ezquerra, Julia Barella Vigal, Julia Butinyá, José Luis Caramés Lage, Francesc Casadesús Bordoy, Francisco García Jurado, Fernando Gómez Redondo, Ángel López García, Enrique Martínez Ruiz, Javier Paredes Alonso, José Manuel Pedrosa, Eloísa Ramírez Vaquero y Jenaro Taléns.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

© 2014 by Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, S.L.

ISBN: 978-84-9714-044-7

Depósito legal: M-3011-2014

Impreme: Coimpress, Artes Gráficas. Madrid. España.

Saber reírse

El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días

Idoia Mamolar Sánchez (coord.)



Índice

Presentación	7
<i>Idoia Mamolar Sánchez</i>	

PARTE I. HUMOR, TRADICIÓN Y MUNDO CLÁSICO

1. Reírse cuando no hay motivo de risa: la risa sardónica	27
<i>Fernando García Romero</i>	
2. La imagen del atleta en la comedia griega	55
<i>María José García Soler</i>	
3. Algunas observaciones sobre el humor de Luciano	73
<i>Orestis Karavas</i>	
4. <i>Es, bibe, lude, veni</i> (CLE 1500): sobre la alegría de vivir en los epitafios antiguos	89
<i>María Teresa Muñoz García de Iturrospe</i>	
5. Humour in the Cretan poets Sachlikis, Chortatsis, and Kornaros (14th-17th c.)	103
<i>Tasoula Markomichelaki</i>	
6. Pedantes, gramáticos y dómínes. Cuando nos reímos de nuestros maestros	119
<i>Francisco García Jurado</i>	
7. Una tragedia griega en una comedia moderna: <i>Poderosa Afrodita</i> de Woody Allen	147
<i>Idoia Mamolar Sánchez</i>	
8. Una de romanos: la recepción de la Roma imperial a través del humor	173
<i>Isidora Emborujó Salgado</i>	

PARTE II. EL HUMOR EN OTROS ÁMBITOS CULTURALES

9. Muertos de risa: de lo trágico y lo cómico en la China antigua 201
Albert Galvany
10. El humor a través de la literatura popular marroquí:
los cuentos de Yuha 223
Leila Abu-Shams

PARTE III. HUMOR Y TIEMPOS MODERNOS

11. Gramática socio-semiótica del humor 237
Juan Alonso Aldama
12. Humor and Crisis 251
Michael Marder
13. Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga 263
Kepa Sojo Gil

7. Una tragedia griega en una comedia moderna: *Poderosa Afrodita* de Woody Allen*

Idoia Mamolar Sánchez
(Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Resumen: Este trabajo analiza la lectura en clave de humor que Woody Allen hace de la tragedia griega en *Poderosa Afrodita*. Más concretamente, se estudia de qué manera y con qué fin el cineasta norteamericano convierte la tragedia griega en comedia, o al menos hace que la tragedia pierda esa gravedad tan característica del género. Original experimento, *Poderosa Afrodita* es una comedia moderna que incluye una tragedia griega: teatro dentro del cine y tragedia que se transforma en comedia.

Abstract: This work analyzes Woody Allen's humorous interpretation of Greek Tragedy in *Mighty Aphrodite*. More specifically, it examines how and to what end the American film-maker transforms Greek Tragedy into comedy, or at least makes the tragedy lose that seriousness which is so characteristic of the genre. An original experiment, *Mighty Aphrodite* is a modern comedy that includes a Greek Tragedy: theatre within film and tragedy which becomes comedy.

1. *Poderosa Afrodita*: cine y teatro, comedia y tragedia

Si hubiera que definirla, se podría decir que *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995) es un original experimento donde Woody Allen se sirve de la antigua tragedia griega para contar una historia contemporánea que transcurre en Nueva York. A lo largo de la película,

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación EHU 09/16 de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

asistimos a la representación de una obra de teatro en la que un coro y diversas figuras trágicas griegas comentan la acción de la comedia moderna que es *Poderosa Afrodita*, y nos hablan, en tono de humor, de algunos de los temas habituales en el cine de Allen: así, por ejemplo, el amor –sugerido ya en el propio título–, las relaciones humanas, la existencia –o quizá mejor habría que decir *inexistencia*– de Dios, el azar, la fatalidad, la libertad para elegir el sentido de nuestra vida, o –consecuencia de ello– la obligación de ser responsable cada uno de sus decisiones.

Poderosa Afrodita nos ofrece, pues, una tragedia dentro de una comedia, pero una tragedia que se convierte a su vez en comedia. Éste es el aspecto que me interesa destacar especialmente en este trabajo, donde se contemplará de qué manera y con qué fin Woody Allen transforma la tragedia griega en comedia, o al menos hace que la tragedia pierda esa gravedad y ese sentido trascendente que la definen y que son tan característicos del género.

Me centraré para ello en las secuencias iniciales y el final de la película, que ilustran muy bien –a mi parecer– el estilo de *Poderosa Afrodita* y la lectura en clave de humor que Woody Allen hace de la tragedia griega en el film que nos ocupa.¹

2. En el anfiteatro de Taormina. La entrada del coro y el inicio de la película

Las imágenes que el espectador ve en la pantalla al comenzar *Poderosa Afrodita*, le llevan al espacio clásico donde se desarrolla una parte importante de la acción: el anfiteatro de Taormina en Sicilia, que la cámara va

¹ Para la elaboración de este estudio han sido muy útiles Bocchi 2010, Fonte 2010, Lee 2002, Luque 2005 y Nichols 2000, monografías, todas ellas, sobre el cine de Woody Allen en general o aspectos amplios del mismo; además, y de forma más concreta, el trabajo de Drexler 1999 sobre el uso del coro y otros elementos *corales* en las películas de Allen, y los dos capítulos dedicados a *Poderosa Afrodita* en las monografías de Lee y Nichols mencionadas: respectivamente, «“When You’re Smiling”: *Mighty Aphrodite* (1995)» (Lee 2002: 198-203) y «The Sportswriter and the Whore (*Mighty Aphrodite*)» (Nichols 2000: 195-210).

recorriendo mostrándonos en sucesivos planos las piezas que componen el evocador lugar, tan apropiado para una película como es ésta con un coro y personajes de la antigua tragedia griega. Primero se muestra el conjunto, luego las gradas, después la orquesta y finalmente la cámara se detiene en el escenario, en un movimiento de aproximación que sirve para presentar más detalladamente el espacio dramático y para dirigir la mirada del espectador hacia el lugar por el que el coro entra, y más aún hacia la propia entrada del coro, compuesto por un grupo de figuras ataviadas con los mismos vestidos oscuros y con máscara, que van apareciendo en silencio y sucesivamente sobre el escenario. Una aparición silenciosa, la del coro de *Poderosa Afrodita*, que va acompañada, no obstante, de música, al igual que las imágenes previas del anfiteatro. Mientras la cámara recorre el lugar y mientras el coro efectúa su entrada inmediatamente después, continúa sonando el buzuki de *Néo Mivópe*, el tema instrumental del conocido intérprete y compositor griego Vassilis Tsitsanis, que se oye desde los créditos iniciales y que cumple una función caracterizadora evidente: como el título mismo de la película, el sonido del buzuki nos va llevando hacia el ambiente griego de *Poderosa Afrodita*, en el que nos sumergen de lleno las imágenes y el desarrollo de la primera secuencia.

Cuando la entrada termina, la música deja de oírse y el coro, primero al unísono, luego el corifeo solo y después de nuevo todo el grupo, recita con gravedad un texto marcadamente sentencioso más propio de una tragedia que de una comedia. Las primeras palabras del mismo, pronunciadas por el coro, dan idea del tono del pasaje:

CHORUS. Woe unto man! Brave Achilles, slain in trial by blood; for prize, the bride of Menelaus. And father of Antigone, ruler of Thebes, self-rendered sightless by lust for expiation; lost victim of bewildered desire. Nor has Jason's wife fared better: giving life only to reclaim it in vengeful fury.²

² Los textos en inglés corresponden a la versión original de la película, cuya referencia completa se da en la Bibliografía.

El coro es un elemento central del teatro clásico griego, que Woody Allen incorpora a su película otorgándole también en ella un papel destacado.³ Como su antecesor, el coro de *Poderosa Afrodita* se comporta en términos generales como una suerte de observador interesado que contempla las acciones de los personajes e interviene sólo verbalmente. Más que participar de forma activa, la mayoría de las veces el coro trágico griego comenta la acción, exhorta a actuar a los personajes individualizados, les aconseja, advierte, formula plegarias, o se lamenta por el desarrollo de los acontecimientos. La primera intervención del coro en *Poderosa Afrodita* responde sin duda a este esquema. El tono sentencioso y general de la misma es también una imitación clara del modelo trágico. Como ocurre a veces en la tragedia, en su intervención inicial el coro de *Poderosa Afrodita* proyecta las acciones concretas de los personajes sobre un plano general más amplio, invitando con ello al espectador a reflexionar sobre el sentido de las mismas. Reflexión y generalización son características esenciales de la tragedia griega; y aunque hay otros, uno de los medios principales para expresarlas de que disponían los autores es el coro; de ahí la pérdida que supone, no sólo desde el punto de vista del espectáculo, sino también desde el punto de vista de la significación de la obra, el hecho de que en algunas adaptaciones modernas el coro, o bien desaparezca, o bien tenga reducidas sus funciones. En fin, los cantos del coro, y en particular los *stasima*, esto es, las canciones separadoras de episodios que el coro ejecuta en un escenario vacío de actores, constituyen un lugar preferente para la aparición de este tipo de comentarios que amplifican y enriquecen el significado de los acontecimientos del drama. Concluido el episodio, a cargo de los personajes individualizados, el coro, esa suerte de testigo externo que ha contemplado en silencio las acciones representadas sobre la escena, reacciona colectivamente y pasa

³ Sobre el uso del coro en *Poderosa Afrodita*, véase Drexler 1999. Observaciones interesantes sobre el coro en general se hallan también en el capítulo «Teoría y práctica del coro desde la Antigüedad hasta la era moderna» de la monografía –recientemente traducida al español– en la que el conocido helenista Bernhard Zimmermann estudia la tragedia griega y su posterior influjo (Zimmermann 2012: 121-136); al final del capítulo, brevemente, se alude al coro de *Poderosa Afrodita*.

a cantar un *stasimon*, en el que reflexiona sobre lo sucedido llevándolo al terreno de lo general. Tratándose de la entrada del coro, el parlamento inicial de *Poderosa Afrodita* correspondería formalmente a la párodo de la tragedia clásica.

Como hemos visto, el coro da comienzo a su intervención con un lamento general sobre el hombre en forma exclamativa: «Woe unto man!». Es interesante el uso de la interjección «Woe», un arcaísmo que dota al texto de un colorido literario que apunta asimismo a la tragedia, igual que la preposición «unto»;⁴ en realidad todo el pasaje tiene una cierta voluntad de estilo más elaborado que distingue las palabras del coro del lenguaje conversacional que se utiliza en la escena siguiente, ésta en Nueva York y protagonizada por personajes actuales. El tono pomposo de la recitación contribuye también a marcar el texto.

Edipo, Aquiles, Medea, son los tres ejemplos de figuras mitológicas que se dan en las líneas siguientes para ilustrar el lamento inicial del coro. Aquiles, muerto por una causa que no era propiamente la suya; Edipo, cuyo deseo de saber le lleva a averiguar aquello que no quería y acaba arrancándose los ojos; y Medea, la madre que se venga de su esposo matando a sus propios hijos, ejemplifican los padecimientos terribles que la vida depara a los hombres.

A continuación toma la palabra el corifeo y reflexiona en términos generales sobre la inevitabilidad del sufrimiento de los seres humanos y su condición de víctimas, en la medida en que las acciones de aquéllos vienen determinadas por los dioses:

CHORUS-LEADER. For to understand the ways of the heart is to grasp as clearly the malice or ineptitude of the gods, who in their vain and clumsy labours to create a flawless surrogate have left mankind but dazed and incomplete.

⁴ Véase *The New Shorter Oxford English Dictionary*, s. v. *woe* y *unto*.

En fin, el parlamento concluye con una rápida alusión a la historia de Lenny Weinrib –el personaje protagonista de la película interpretado por el propio Allen–, que ilustraría lo expresado anteriormente. Habla el coro:

CHORUS. Take for instance the case of Lenny Weinrib, a tale as Greek and timeless as fate itself.

Pues bien, esa historia es la que el coro de *Poderosa Afrodita* contempla y comenta a lo largo de la película. Sobre todo él, porque también hay otras figuras de la tragedia clásica, como Casandra o Tiresias, que se expresan, aunque en menor medida, sobre la acción que se desarrolla en el *escenario* moderno. Cuál es exactamente la historia de Lenny Weinrib, empezamos a descubrirlo en la escena siguiente, que nos traslada al marco contemporáneo de Nueva York.

Recapitulando, el parlamento inicial del coro introduce la historia de Lenny situándola en un contexto mitológico más amplio que orienta al espectador sobre el desarrollo de la misma, aunque, como veremos, esa orientación no es del todo correcta. El coro juega con las expectativas,⁵ y si bien los ejemplos de figuras trágicas que se aducen como paradigma de ese sufrimiento inevitable del hombre, parecen apuntar a que el protagonista moderno también va a ser víctima del mismo, no sucede exactamente así. *Poderosa Afrodita* tiene un final feliz, o al menos razonablemente feliz. El coro se equivoca en sus predicciones, y Lenny no es ese héroe trágico griego, al estilo de Aquiles, Edipo o Medea, que acaba cayendo víctima de la fatalidad. Precisamente el hecho de que el vaticinio del coro no se cumpla, y de que éste se *olvide* de sus predicciones funestas y se

⁵ «*Mighty Aphrodite* tries to fool us», señala expresivamente Lee (2002: 198) al inicio del capítulo dedicado a *Poderosa Afrodita*. Resume así el efecto que produce en el espectador el que la película arranque como una tragedia y, al final, se haya convertido claramente en una comedia. Los comentarios funestos del coro así como de otras figuras trágicas se suceden a lo largo del film, y, aunque están teñidos de humor, como Lee señala, hay que esperar hasta el desenlace para saber que la de Lenny Weinrib no va a ser la historia desgraciada que las palabras de aquéllos auguran desde el comienzo mismo de la película.

sume a la felicidad con que se cierra *Poderosa Afrodita*, forma parte de la transformación de la tragedia en comedia que se opera en la película.

3. En un restaurante de Nueva York. La presentación de Lenny y Amanda

Cuando el coro termina de hablar, el espacio dramático cambia, y con él los personajes y el estilo del relato; también lo hace el propio relato, introduciéndose el argumento principal de la obra. La acción se desplaza ahora a un restaurante de Nueva York donde Lenny y su esposa Amanda —él, periodista deportivo; ella (papel interpretado por la actriz Helena Bonham-Carter), galerista— conversan animadamente mientras cenan con otra pareja de amigos que está esperando un hijo. De forma repentina Amanda manifiesta su deseo de ser madre, también ella, aunque no quiere quedarse embarazada ya que eso supondría un obstáculo para su carrera, por lo que propone a Lenny adoptar un niño, una idea que Lenny en principio rechaza aduciendo, entre otras cosas, la calidad de sus genes, que prefiere transmitir («With my genes? To adopt? I have award-winning genes. I'm going to pass them on»), así como la incertidumbre sobre las inclinaciones del niño, un desconocido. El diálogo pone las primeras notas de humor en la comedia; para lo que tratamos, es especialmente significativa la alusión chistosa de Lenny al miedo que le da pensar en la posibilidad de que el niño sea un criminal y les mate de un hachazo mientras duermen, alusión detrás de la cual está la historia de Edipo (ya apuntada por el coro), que mató a su padre sin saberlo; es algo habitual, señala Lenny en una típica exageración cómica:

LENNY. You read that in the tabloids all the time. We adopt some sweet little boy, he turns thirteen, we go to sleep at night, he'd split our head open with an axe. [...] It's a common occurrence.

A propósito del humor, es cierto que de forma expresa aparece por vez primera en esta secuencia, si bien la mención misma de Lenny Weinrib por parte del coro al final de la secuencia anterior, apunta quizá ya al terreno de la comedia: un nombre judío contemporáneo que contrasta con las figuras mitológicas previamente mencionadas –Edipo, Aquiles, Medea– y cuya historia sin embargo se compara con las de aquéllas.⁶ Que *Poderosa Afrodita* es una comedia, pese al tono solemne del parlamento coral del inicio en el anfiteatro de Taormina, se confirma cuando la acción se traslada al marco contemporáneo de Nueva York, como se ha visto.

4. Taormina y Nueva York: decorados y géneros que se entrecruzan

En fin, de Taormina a Nueva York y vuelta al anfiteatro. Concluida la secuencia del restaurante, en la pantalla aparece una vez más el anfiteatro de Taormina, con el coro y nuevos personajes tomados de la tragedia, precisamente Layo, Edipo y Yocasta, cuyo destino funesto recuerda los peligros que pueden entrañar esos hijos por los que Amanda siente un repentino impulso: Layo, asesinado por su propio hijo; Yocasta, madre y esposa de Edipo a la vez; y Edipo, que, incapaz de soportar la verdad que descubre sobre sí mismo, se arranca los ojos para no verla. Esta alternancia de planos se sucede a lo largo de la película: por un lado, el escenario moderno de Nueva York, donde transcurre la acción principal de la comedia; por otro, el anfiteatro de Taormina, donde transcurre en esencia ese relato secundario inspirado en la tragedia griega –y de modo particular en el *Edipo Rey* de Sófocles– que amplía, generalmente con humor, el significado de la historia principal.

A lo largo de la película los dos planos se entrecruzan, bien temáticamente, como hemos visto al analizar las dos secuencias iniciales; bien a través de los personajes: unas veces el coro y otras figuras trágicas se

⁶ Luque (2005: 213).

trasladan al escenario moderno, en otras ocasiones son los personajes de la historia principal –Lenny y excepcionalmente Amanda al término del relato– quienes se deslizan en el marco griego. Por lo que se refiere a las primeras, la lista de figuras de la tragedia clásica que aparecen en *Poderosa Afrodita* la completan el personaje típico del mensajero y un moderno *deus ex machina* convertido en un apuesto piloto de helicóptero, que se suman a las ya mencionadas del coro, Edipo, Layo, Yocasta, el adivino Tiresias y Casandra; éstas dos últimas, así como el renovado *deus ex machina*, son las que se introducen, junto con el coro, en el marco contemporáneo. De un modo original Woody Allen hace su peculiar lectura de la tragedia griega clásica utilizando elementos característicos del género que recrea en tono de humor; personajes, estructura formal de los dramas, aspectos relacionados con la organización de la historia que aquéllos nos cuentan, rasgos de estilo, motivos temáticos o cuestiones relativas a la puesta en escena, se reconocen en el pequeño drama griego que el cineasta lleva a la pantalla.

Dos anotaciones a propósito del coro. Como su antecesor clásico, el coro de *Poderosa Afrodita* juega un papel destacado en la pieza teatral que se incluye en la película, y lo hace –ya se ha señalado– según el esquema habitual: más que un personaje agente, el coro es sobre todo un observador interesado que comúnmente se limita a comentar la acción, aconseja a las figuras individualizadas o se lamenta por los sucesos que ocurren.⁷ Pues bien, Woody Allen no sólo capta con perspicacia la función típica

⁷ Drexler (1999: 251) indica que tanto el coro como el corifeo van asumiendo en el transcurso de la película un papel más activo reduciéndose así el efecto de distanciamiento característico que producen en la tragedia. El quitarse la máscara reflejaría en su opinión ese cambio; de modo parecido, Zimmermann (2012: 135). Es cierto que el coro y sobre todo el corifeo tienen en ocasiones una participación más directa en la acción, pero, a mi modo de ver, siguen siendo más observadores que actores propiamente, y, en cualquier caso –considero–, no cabe hablar en rigor de una progresión a este respecto dentro de la película. Por lo que se refiere a las máscaras, tampoco me parece del todo acertada la relación establecida por Drexler. De un modo más general, podría afirmarse quizá que el hecho de quitarse la máscara –el corifeo lo hace en la escena en que Lenny acude por vez primera al anfiteatro y ya no vuelve a ponérsela; también una parte del coro aparece sin máscara en esta misma escena, llevándola unas veces sí y otras no a partir de entonces– disminuye el efecto distanciador, sin que ello signifique que coro y corifeo se conviertan en actores en el sentido estricto del término.

del coro en la tragedia griega y la traslada a su correlato moderno, sino que además –en un ejercicio casi de poética cómica– la convierte en objeto expreso de un chiste. Me refiero a la escena en la que el protagonista, Lenny Weinrib, acude a la agencia de adopción para informarse sobre la madre biológica de Max, el niño que finalmente Amanda y él adoptan, y de repente aparece el corifeo. Lenny no ha obtenido la información que desea –está prohibido desvelar esos datos a los padres adoptivos, según le señala la persona encargada de la agencia–, de forma que, aprovechando que ésta se va, Lenny vuelve a entrar en la oficina, que había dejado, y se dedica a revisar a escondidas los archivos, momento en que aparece el corifeo advirtiéndole de que está infringiendo la ley. Como corresponde a su función, durante el breve diálogo que ambos mantienen, el corifeo advierte al protagonista, le aconseja, reflexiona, pero, cuando aquél le pide que vigile, se excusa jocosamente apelando a su condición de jefe del coro: «Me? I'm the leader of the chorus»; y más adelante es el propio Lenny quien hace un nuevo chiste sobre la actitud pasiva de su interlocutor, actitud que le impedirá dejar el coro y convertirse en un verdadero actor como él –¿quizá hay aquí una broma añadida sobre el posible origen de los actores de la tragedia a partir de un coro?–, que sí actúa y está involucrado en la acción: «That's why you will always be a chorus member, because you don't do anything. I act. I take action. I make things happen». No obstante, *Poderosa Afrodita* es una comedia, y así, en una incongruencia típica del género, el corifeo acaba vigilando e insta a Lenny al final del diálogo a darse prisa porque se oyen pasos que anticipan el regreso de la encargada de la agencia, que aparece al instante: «Hurry the hell up! I hear footsteps».

En segundo lugar, ¿por qué un coro? Preguntado sobre los motivos que le habían llevado a introducir un coro trágico griego en una comedia contemporánea de corte realista, Woody Allen respondió a su entrevistador lo siguiente:

Simplemente pensé que sería algo muy divertido. Imagino que es algo que me había rondado la cabeza durante muchos años, errr, en el sentido de que muchas cosas que consideramos serias, como el estilo documentalista

a la hora de hacer cine, o un coro griego, pueden asimismo resultar muy cómicas y efectivas debido precisamente a su solemnidad intrínseca. Así que cuando el coro griego está salmodiando las cosas, usted ya sabe..., suena más risible, más cómico y divertido que cuando un hombre lo cuenta.⁸

Me ha parecido interesante recoger esta explicación del propio Allen porque apunta a la transformación de la tragedia griega en comedia que se estudia en este trabajo, destacando el potencial cómico que tiene en sí la utilización misma del coro cuando éste se ve despojado de esa seriedad esencial que le es inherente.

5. El coro, Edipo, Layo y Yocasta, según Woody Allen

El humor con el que Woody Allen reinterpreta la tragedia griega en *Poderosa Afrodita*, se pone de manifiesto de modo evidente en la secuencia tercera, protagonizada, como se ha dicho, por el padre y la madre de Edipo –Layo y Yocasta–, el coro y el propio Edipo, al que vemos con una máscara, ciego y ensangrentado, avanzando chistosamente con los brazos en cruz tambaleándose, mientras su madre refiere pomposa su terrible historia. Mediante esta presentación, Edipo se muestra sobre todo como un personaje ridículo, desprovisto de la gravedad trágica de su antecesor, al igual que ocurre con Layo, Yocasta y el propio coro, quienes por medio de procedimientos diversos –ya sea escenográficos, verbales o referidos a la propia situación– suscitan risa.

Formalmente la escena es un diálogo en el que intervienen todos los personajes salvo Edipo, que permanece *mudo*, y en el que se suceden las referencias a la historia de éste y su familia, así como también a la de Amanda y Lenny, y en general a las relaciones entre padres e hijos, poniendo de manifiesto los problemas que acarrear éstos últimos a sus progenitores.

⁸ Schickel (2010: 142).

La simpleza con la que un Layo supuestamente muerto describe el parricidio de Edipo en un tono afectado, que contrasta con sus palabras, marca desde el principio el colorido cómico de la escena. El propio texto permite hacerse una idea del humor del momento. Exhortado por el coro, el «orgullosa padre», como aquél lo denomina haciendo un chiste («Laius, proud father, speak!»), resume así la mala suerte que ha tenido con su hijo:

LAIUS. I with joy did have a son, so fair, so clear-headed, and brave, that I a thousand pleasures did derive from his presence. So what happens? One day, he kills me. And don't you think? He runs off and marries my wife.

«Poor Oedipus, King of Thebes», exclama a continuación el coro.

Las palabras de Layo contrastan cómicamente con la afectación de éste al pronunciarlas, así como también con otros elementos de la puesta en escena y por supuesto con la propia historia que de forma distorsionada se nos cuenta. Respecto a los primeros, están, por ejemplo, la elegante indumentaria del rey, muy apropiada si pensamos en una tragedia –vestido largo de color ocre con adornos brillantes, túnica verde y una corona dorada–, los gestos estilizados del personaje mientras habla, o el marco mismo del anfiteatro. La seriedad –al menos aparente– de la reacción del coro lamentando la suerte de Layo, sirve también de contraste y colabora en la comicidad de la escena.

Igualmente cómica resulta la intervención de Yocasta que sigue al lamento del coro. Como Layo, la reina declama de un modo afectado, con el gesto y atuendo convenientes para una tragedia; y como Layo también, esta nueva Yocasta se muestra viva en la pantalla –en el relato original la reina se suicida al descubrir la verdad de su historia–. La Yocasta de *Poderosa Afrodita* se lamenta pomposamente por su hijo, mientras vemos a éste por detrás de ella con la apariencia ridícula mencionada:

JOCASTA. My son, my son did slay unwittingly my noble husband, and did without realizing hasten with me his loving mother to lustful bed.

No faltan tampoco los chistes obscenos, como el que hace inmediatamente después el corifeo diciendo que es ahí, en la incestuosa relación de Edipo y Yocasta, donde nació el oficio de prostituta. Ante una Yocasta y un Edipo impasibles –estamos en una comedia– el corifeo profiere de modo solemne el siguiente comentario:

CHORUS-LEADER. And a whole profession was born, charging sometimes two hundred an hour, and a fifty-minute hour at that.

Incluso la propia reina sigue la broma cuando afirma cerrando la secuencia que no se atreve a decir qué es lo que llaman a su hijo en Harlem: «I hate to tell you what they call my son in Harlem». Como en otras ocasiones –así en el caso último del corifeo–, la actitud grave de la reina mientras declama añade comicidad al pasaje.

En fin, siguiendo con las bromas obscenas, quizá también hay que interpretar de este modo el expresivo gesto que hace el coro al referirse al parricidio y sobre todo al incesto de Edipo, poniéndolo como ejemplo de las tribulaciones que se padecen por los hijos. «Children are serious stuff», sentencia el coro; y continúa: «Look! Here's a man who killed his father, and slept with his mother». Pues bien, mientras dice esto último, el coro se agacha al tiempo que dobla los codos y los echa hacia atrás, tal vez, como se ha señalado, para producir un chiste visual destinado a causar risa.

El resto del diálogo que se desarrolla durante la secuencia se centra en el tiempo presente: coro y personajes especulan sobre los posibles motivos de Amanda para adoptar un niño, y el coro ilustra con un ejemplo moderno muy gráfico el sufrimiento que los hijos ocasionan a sus progenitores al irse de casa y ni siquiera llamar por teléfono. Siempre en el mismo tono burlón que hemos visto.

Aunque los padres de hoy en día no tengan experiencias tan terribles como las de Edipo, pueden sufrir también a causa de sus hijos, nos dice el coro:

CHORUS. Children grow up! They move out! Sometimes to ridiculous places, like Cincinnati, or Boise, Idaho. Then you never see them again.

CHORUS-LEADER. You'd think once in a while they'd pick up a phone!

La intervención recuerda los típicos comentarios que el coro formula en la tragedia a propósito de la acción escénica, pero desprovistos en este caso de la gravedad que los caracteriza. El contenido serio se ve reemplazado ahora por otro banal –no tanto por el hecho en sí, sino por la forma en que éste se plantea en el marco de la comedia que es *Poderosa Afrodita*– y anacrónico: los hijos se van de casa y no volvemos a verlos, dicen los miembros del coro al unísono; ni siquiera se toman la molestia de llamar de vez en cuando, añade luego el corifeo. Respecto al uso de anacronismos, es constante; acercan la tragedia y los personajes clásicos de *Poderosa Afrodita* al presente, dentro de ese cruce de planos ya mencionado que se da a lo largo de toda la película; en sí mismo, un anacronismo no tiene por qué producir un efecto cómico, pero es lo que ocurre habitualmente en *Poderosa Afrodita*, de entrada porque el género mismo lo propicia. En este caso concreto, la referencia al desarraigo de los hijos en la sociedad actual y al teléfono como forma de contacto de las familias, hecha por un coro que se mueve entre la tragedia y la comedia, entre el marco antiguo griego y el moderno, tiene un efecto humorístico evidente. Por mencionar otro ejemplo muy claro de anacronismo en este mismo pasaje, pensemos en la alusión a Harlem hecha por la reina al final de la secuencia.

La comicidad también surge de la forma de declamar y de la gesticulación que acompaña al recitado. En el caso del corifeo, su declamación grave contrasta con el contenido de sus palabras y por ello suscita la risa. En cuanto al coro, utiliza un tono burlón, que no es el propio de un coro de tragedia; también son destacables en su caso los gestos, agachándose y poniéndose las manos alrededor de los ojos, a modo de unas gafas, mientras afirman a propósito de los hijos que, una vez se van de casa, se olvidan de los padres y ya no volvemos a verlos: «Then you never see them again».

El humor también se halla presente en los comentarios sobre los posibles problemas en el matrimonio de Lenny y Amanda, problemas que más tarde se confirman. Por poner un ejemplo, ahí está la respuesta cómica de Yocasta pidiendo al coro que deje en paz a Amanda, ya que el instinto de maternidad es tan antiguo como la tierra misma: «Leave her be. A woman's urge to motherhood is old as the earth»; previamente, el coro se ha preguntado por el repentino impulso maternal de la galerista («And why a child now, out of left field?») y el corifeo ha expresado su deseo de que la esposa de Lenny no busque con ese hijo solucionar los problemas de la pareja («One hopes it's not to fill some growing void in their marriage»). La respuesta de Yocasta no encaja con la actitud de Amanda, que, como ella misma ha expresado en la escena del restaurante, quiere adoptar un niño porque un embarazo supondría un obstáculo para su carrera; las palabras de la reina distorsionan los hechos exagerándolos y dotándolos de una gravedad que en sí no les corresponde, de donde se deriva un efecto cómico.

Como se ha señalado, el tratamiento en clave de humor que Woody Allen hace de la tragedia en esta escena, es lo habitual. Salvo en el parlamento inicial del coro, las figuras tomadas de la tragedia pierden la gravedad que las caracteriza en el modelo antiguo e inducen al espectador a la risa, de modo similar a lo que sucede en la secuencia que acaba de ser examinada. Como normalmente nos reímos por muchas cosas a un mismo tiempo, la multiplicación de efectos cómicos acostumbrada que hemos visto en la escena de Edipo, sus padres y el coro, se da también por lo general en las escenas restantes inspiradas en la tragedia.

En este sentido la gravedad trágica predominante en el recitado inicial del coro –recordemos la breve nota de humor que lo cierra–, llama la atención. El propósito podría ser jugar con las expectativas y por medio de ello atraer el interés de los espectadores, algo especialmente importante al inicio. ¿Una tragedia o una comedia?, cabría tal vez preguntarse al escuchar las solemnes palabras del comienzo. Otra explicación plausible es suponer que Woody Allen quiere mostrar primero la seriedad intrínseca de la tragedia, logrando así intensificar por contraste el efecto

humorístico de las escenas inspiradas en ella que siguen. Con relación a esto último, pensemos en las declaraciones del propio director exponiendo por qué había introducido un coro de tragedia griega en una comedia moderna: como hemos visto, Woody Allen señalaba el potencial cómico que un coro griego tiene ya en sí mismo, precisamente por esa gravedad que lo caracteriza, y que se subraya en su primer parlamento.

6. De la tragedia a la comedia. El *happy end* de *Poderosa Afrodita*

6.1. Las figuras trágicas se equivocan

La escena en el anfiteatro de Taormina protagonizada por el personaje colectivo del coro, Edipo, el rey Layo y la reina Yocasta, que acabamos de analizar, permite hacerse una idea del tono humorístico con que Woody Allen, dejando aparte la intervención coral del inicio, recrea la tragedia griega en *Poderosa Afrodita*. Como sabemos, la lectura en clave de humor que se hace de la tragedia a lo largo de la película concierne a aspectos diversos típicos del género; personajes, coro, convenciones de forma y de contenido, escenografía, así como elementos relacionados con la organización de la trama, se insertan en *Poderosa Afrodita* deformándolos intencionadamente con fines burlescos. Pues bien, más allá del análisis de escenas concretas, como el efectuado hasta ahora, hay un elemento de la acción en esta inversión cómica de la tragedia que quiero destacar por su importancia –al menos a mi juicio–, y que tiene que ver con el final de la película, con la salida –podemos decir– que Woody Allen da a la historia que se nos cuenta.

Para llegar hasta él, volvamos sobre el argumento de *Poderosa Afrodita*.

Lenny Weinrib y su esposa Amanda adoptan a Max, un chico extraordinariamente inteligente, guapo, con mucha personalidad y dotado de un gran sentido del humor, que no coincide, en absoluto, con los temores expresados por Lenny en la escena del restaurante acerca de

que un hijo adoptado pudiese matarlos mientras duermen. Al ver ahora que Max es un muchacho fuera de serie, Lenny se interesa por su origen y decide averiguar quiénes son sus verdaderos padres, creyendo que alguien así sólo puede haber sido engendrado por unos padres igualmente maravillosos. Como el padre –según parece– ha muerto, el protagonista se empeña en buscar a la madre biológica de Max mientras el coro griego le aconseja no hacerlo, insinuando que el resultado de esa búsqueda puede no ser el esperado. El cierre del diálogo donde el coro por vez primera insta a Lenny a cesar en su empeño, constituye una nueva muestra, muy clara, de cómo Allen transforma la tragedia griega en comedia.

Las intervenciones tanto del coro como del corifeo son graciosas por la incongruencia entre el tono serio que emplean ambos al declamar y el contenido trivial de las mismas. Lo que nos mata es la curiosidad, y no los atracadores ni la pamplina esa de la capa de ozono –comenta el corifeo–; pero Lenny persevera en su decisión, y el coro le ruega al unísono que no sea tan tonto:

CHORUS-LEADER. Curiosity. That's what kills us, not muggers or all that bullshit about the ozone layer. It's our own hearts and minds.

LENNY. I'm going to find out.

CHORUS. Please, Lenny, don't be a schmuck.

En fin, la conversación entre Lenny y el coro se desarrolla en el anfiteatro, y representa el contacto primero del protagonista con las figuras de la tragedia. El coro advierte a Weinrib como Yocasta advierte a Edipo en el drama griego (*Edipo Rey* 1056 ss.), pero la curiosidad de Lenny es tan poderosa como la de Edipo y, al igual que el infortunado personaje, nuestro hombre desoye los consejos que se le dan y prosigue su búsqueda. La escena de la agencia de adopción, que sucede a la de los consejos del coro en el marco clásico del anfiteatro, da inicio a las investigaciones del protagonista.

¿Acierta el coro o se equivoca? Como ya se ha dicho, afortunadamente el coro griego de *Poderosa Afrodita* se equivoca en sus malos

augurios o, al menos, se equivoca en parte. Para sorpresa de Lenny, la madre biológica de su hijo adoptivo, Linda (Mira Sorvino), además de ejercer de prostituta, es actriz de cine porno, alguien absolutamente vulgar que no se corresponde de ningún modo con esa mujer perfecta imaginada por el protagonista. Desde su primera aparición, cuando Lenny, haciéndose pasar por un cliente, acude al apartamento de Linda para conocerla, la verdadera madre de Max aparece caracterizada como una mujer de modales ordinarios que horrorizan al Edipo contemporáneo. La ropa de Linda, su voz, su forma de vida, la decoración del apartamento, lo que dice, ponen en evidencia la vulgaridad de la madre de ese niño modélico adoptado por Lenny y su esposa Amanda. La cara de Lenny al ver a Linda cuando llama a la puerta y ella le abre, habla por sí sola. Linda, la madre del fabuloso Max, el hijo adoptivo de la pareja, no tiene cultura y se gana la vida como prostituta y actriz porno –no hay duda–, pero al mismo tiempo es una mujer adorable y honesta que introduce un soplo de aire fresco en la vida de Lenny Weinrib; además de ello, Linda se muestra maternal y –sin saber que Max es ese niño– más adelante confiesa a Lenny que el haber dado a su hijo en adopción ha sido la cosa más triste que ha hecho en su vida; continuamente piensa en él y ruega que esté con una buena familia que lo cuide:

LINDA. I had a kid, Lenny, and I gave him up for adoption. It's the sorriest thing I ever did in my entire life. There's not a day that doesn't go by that I don't wake up thinking about him. Now some lucky family has him. I just hope to God that they're taking good care of him.

Pues bien, el encuentro de Lenny con Linda cambia la vida de ambos, y la cambia felizmente, y es ahí donde el coro, y asimismo Casandra, que se suma a las advertencias y los malos augurios, se equivocan. Desoyendo nuevamente al coro y a la profetisa, Lenny Weinrib, al ver que la madre de su hijo no responde a lo esperado, se propone transformar la vida de Linda, alejándola de su profesión y buscándole un hombre bueno que la quiera. Y el protagonista de un modo u otro lo consigue.

Su plan de emparejarla con Kevin, un boxeador de pocas luces que la rechaza –y también pega– cuando descubre a qué se dedica, fracasa, pero, de forma indirecta, es esto mismo lo que lleva a Linda a encontrarse con su futuro marido, Don, que como un moderno *deus ex machina* aparece inesperadamente y resuelve del todo la vida de la madre de Max. Don y Linda se encuentran en una carretera cuando el piloto de helicóptero realiza un aterrizaje forzoso y Linda –que regresa llorando de visitar a Kevin, al que ha pedido, sin éxito, que vuelva con ella– lo recoge en su coche. La nueva Linda del final de la película es madre de una preciosa niña y está felizmente casada con el comprensivo Don, quien conoce su pasado y lo acepta. En cuanto a Lenny, no sólo ha propiciado el cambio en la vida de la madre de su hijo, tal y como él quería, sino que además se reconcilia con su esposa Amanda. Después de una grave crisis en su matrimonio, durante la cual la galerista inicia un romance con su jefe Jerry Bender, Lenny y Amanda acaban de nuevo juntos y felices, de modo que tampoco aquí los comentarios funestos de las figuras trágicas –del coro, así como de Casandra y Tiresias– aciertan. Sólo una nota discordante. Cuando Amanda propone a su marido separarse, Lenny se acuesta con Linda y ella se queda embarazada, pero para no complicarle su relación con Amanda, Linda –que cuenta con el apoyo de Don– no se lo dice. Después de un tiempo sin verse, Lenny y Linda, acompañados de sus hijos, se encuentran en una juguetería: Lenny admira a la hija de Linda, y Linda hace lo mismo con Max, sin saber ninguno de ellos que son respectivamente el padre y la madre de los dos niños.

Poderosa Afrodita tiene, pues, un final feliz, pero con matices, si bien es verdad que Lenny y la madre de su hijo han elegido libremente guardar su secreto y en apariencia los dos se muestran satisfechos con su decisión. Este tipo de final no es exclusivo de *Poderosa Afrodita*. Como se ha señalado, en las obras de Woody Allen tiende a haber una cierta cautela irónica con respecto a los *happy ends*,⁹ de manera que los finales felices de sus películas se ven ensombrecidos a menudo por la introducción de

⁹ Así, por ejemplo, Morris 1987: pássim y Hösle 2006: 73-74.

algún elemento que rompa la armonía alcanzada al concluir la obra –caso del secreto de Lenny y Linda en *Poderosa Afrodita*–. Mediante estos finales, y sin excluir otras interpretaciones, Woody Allen nos estaría diciendo que el ser plenamente felices es un imposible, al menos en la vida real.

6.2. De la desdicha a la dicha: peripecia, reconocimiento y nuevo cambio de fortuna favorable

El esquema de la acción de *Poderosa Afrodita* presenta analogías con el de *Edipo Rey*. Según Aristóteles, *Edipo Rey* es un ejemplo de tragedia compleja –en el sentido técnico del término– porque incluye un cambio de fortuna acompañado de peripecia y reconocimiento.¹⁰ Pues bien, como en la pieza de Sófocles, también en *Poderosa Afrodita* se dan a la vez estos incidentes, pero el modo que tiene Allen de resolver la historia apunta a la transformación del modelo clásico que convierte la tragedia en comedia.

Veamos. La búsqueda emprendida por Edipo y Lenny para obtener un resultado, produce el contrario (peripecia): Edipo descubre que él mismo es el asesino de su padre y se ha casado con su madre; y en cuanto a Lenny, esa maravillosa mujer que él esperaba encontrar es una prostituta y actriz porno. Por otra parte, en los dos casos hay un cambio de la ignorancia al conocimiento que trae desdicha y modifica las relaciones existentes entre los personajes (anagnórisis): al esclarecerse la verdad, Yocasta se ahorca, y Edipo, al ver muerta a su esposa y madre a la vez, se ciega a sí mismo clavándose en los ojos un broche de la reina y se despid

¹⁰ *Poética* 1452a 32-33. De los elementos constitutivos de la tragedia, el más importante para Aristóteles es la trama (*mythos*), entendiendo por tal la estructuración de la historia que el drama nos cuenta (1450a 7-15); y un aspecto fundamental de la misma –establece también Aristóteles– es el cambio de fortuna (*metabasis*), ya sea de la dicha a la infelicidad o de la infelicidad a la dicha (1451a 12-15). Cuando el cambio de fortuna va acompañado de peripecia o de reconocimiento o de ambos a la vez, Aristóteles habla de tramas complejas; en las que denomina tramas simples, el cambio se produce sin ninguno de los dos incidentes (1452a 12-18). Para la definición de uno y otro, véanse respectivamente 1452a 22-23 (peripecia) y 1452a 29-32 (reconocimiento). La edición de la *Poética* utilizada es la de Dupont-Roc-Lallot (1980), cuyas notas sirven de gran ayuda en la interpretación del texto –a menudo difícil– de Aristóteles. Una visión de conjunto breve y clara de la trama de la tragedia es la de Hoz 1982: pássim.

de sus hijas dispuesto a partir al destierro; en cuanto a Lenny, el descubrir quién es en realidad la madre de su hijo Max, le produce horror pero enseguida reacciona y se empeña en transformar a Linda, y, como sabemos, consigue su propósito.

En efecto, *Poderosa Afrodita* no termina allí donde lo hace la tragedia de Sófocles. La situación *trágica* –el descubrimiento de la verdadera identidad de Linda– impulsa acciones nuevas del protagonista que acaban conduciendo al final razonablemente feliz de la obra. A diferencia de lo que sucede en *Edipo Rey*, y en general en la tragedia griega, el devenir de la historia de los personajes no está fatalmente determinado, como parecen apuntar los comentarios de las figuras trágicas, que ya desde el inicio mismo del film auguran un destino funesto para el protagonista Lenny Weinrib. Comienza la película y, como hemos visto, el coro hace creer que nos van a contar una historia tan trágica como las de Edipo, Medea o Aquiles, pero no es así. Teñidos de humor –es cierto– se suceden nuevos comentarios del propio coro, de Casandra y del adivino Tiresias que indican asimismo el desenlace adverso de la acción. Aciertan, sí, en lo que se refiere a Linda, que no es, en efecto, la mujer ideal imaginada por Lenny, pero este revés no supone la destrucción del protagonista, que, como sabemos, se aplica ahora a la tarea de convertir a la prostituta y actriz de cine porno en una mujer respetable según sus propios parámetros. Consigue que abandone su profesión y, aunque el intento de emparejarla con el boxeador no prospera, favorece, todo ello, el encuentro de Linda con su futuro marido y la feliz relación entre ambos. Así pues, el exceso de arrogancia de Lenny al intentar cambiar a Linda tampoco tiene finalmente las consecuencias funestas que las figuras clásicas pronostican. Lenny está jugando a ser Dios («He's playing God») y actúa con *hybris* –nos dice el coro–, pero no cae víctima de su orgullo como los personajes de la tragedia griega; antes bien, el propósito de Lenny de un modo u otro se cumple. En cuanto a su matrimonio, las predicciones también se equivocan, y Lenny y Amanda se reconcilian al final de la obra. Lo hacen en el anfiteatro. De quien Amanda está enamorada –lo dice ella misma– es de su marido, y no de Jerry Bender; por su parte,

Lenny se ha acostado con Linda y esto parece haber sido una suerte de revulsivo para él, ya que, cuando el corifeo le pregunta indiscreto por las cualidades de Linda –dada su experiencia en esos menesteres–, Lenny responde que lo único que con seguridad sabe es que echa de menos a su mujer: «I don't know. I just know that suddenly I really miss Amanda». Parece, pues, que el encuentro con Linda acaba también contribuyendo a que el protagonista se reconcilie con su esposa Amanda.

7. La comedia y lo imprevisible. Felizmente desautorizado, el coro nos invita a sonreír

Woody Allen modifica el esquema de la acción de la tragedia y elige para *Poderosa Afrodita* un final tranquilizador donde todos los personajes hallan felizmente su sitio. Pues bien, esta peculiar vuelta que Woody Allen da a la tragedia, constituye –en mi opinión– una de las modificaciones más significativas del modelo, que ve así invertido totalmente su carácter: la tragedia antigua se convierte sobre el nuevo escenario en un elemento importante del humor de esa comedia moderna que es *Poderosa Afrodita*; o lo que es igual, la tragedia se transforma en comedia. Al no acertar en sus funestas predicciones, el coro queda felizmente desautorizado y, siguiendo la *lógica* cómica propia del género, se muestra complacido con el nuevo orden al que se llega al final de la película. Sonrientes, coro y corifeo hablan de ironías de la vida al referirse al hecho de que Lenny y Linda tengan un hijo el uno del otro y no lo sepan, y nos recuerdan que la vida no es ni trágica ni cómica, sino una combinación de tonalidades que la hacen maravillosa y triste a un mismo tiempo: «Life is unbelievable..., miraculous, sad, wonderful» –dice el corifeo–; y porque esto es así –prosigue el coro–, nos invitan a sonreír cantando una versión del famoso tema, interpretado entre otros muchos artistas por Louis Armstrong, *When you're smiling*.¹¹ Si sonreímos, todo el mundo

¹¹ Lee (2002: 203) señala que la ausencia de sorpresa del coro al final de la película es una muestra de que sus comentarios anteriores eran intencionadamente engañosos y de que él

sonríe con nosotros, pero si lloramos, atraemos la lluvia («When you're smiling, the whole world smiles with you. [...] But when you're crying, you bring on the rain»), canta el coro al tiempo que baila animadamente en el anfiteatro. «Así pues –nos recomienda–, deja tus lamentos [y] sé feliz otra vez» («So stop your sighing, be happy again»). Mientras suena la canción, en la pantalla se proyectan imágenes placenteras de ese nuevo orden que se alcanza al término de la película: un Lenny que sonríe acompañado de su hijo tras su encuentro con Linda en la juguetería; los personajes de la tragedia sentados relajadamente en las gradas del anfiteatro; Lenny, Amanda y Max leyendo un cuento en el sofá de su casa, los tres abrazados y muy risueños; una apacible escena doméstica de Linda y su marido dando de comer un potito a la niña; Lenny y Amanda de nuevo queriéndose en la cama; otra vez Linda charlando plácidamente con una clienta en la peluquería en la que trabaja; el boxeador acompañado de una mujer hecha a su medida, los dos sonrientes en el pueblo de Kevin y vestidos con ropa de labor, todo muy tradicional, como él quería; el antiguo macarra de Linda y un colega en un partido de baloncesto celebrando una canasta de su equipo; nuevamente los personajes de la tragedia griega en las gradas, charlando, unos, y Edipo y Yocasta besándose apasionadamente; y por supuesto un coro feliz, que canta y danza moviéndose y dando saltos con mucho brío en el espacio del anfiteatro. Las imágenes del coro alternan con las otras, y es el coro quien cierra la película: primero canta y baila, y después se limita a danzar mientras la música del célebre tema, *When you're smiling*, continúa sonando.

El desenlace de la acción, las imágenes amables que se suceden, la música y la coreografía vitalista y tan animada del coro, ponen de manifiesto la actitud positiva, aunque no ingenua, que Woody Allen quiere transmitirnos. El optimismo de la comedia –con matices, es cierto–

ya sabía por tanto cuál iba a ser el desenlace; ello explicaría asimismo que cierre la comedia cantando un confiado *When you're smiling*. En mi opinión, sin embargo, es la discontinuidad típicamente cómica y la tendencia del género a lo imprevisible lo que ayuda a comprender por qué el coro *se olvida* de sus malas predicciones y se suma a la alegría que rodea a los personajes al final de *Poderosa Afrodita*. Se trataría de una cuestión de poética cómica, que no procede explicar –opino– en términos realistas.

reemplaza al pesimismo de las figuras trágicas, aunque éstas –*Poderosa Afrodita* pertenece al género cómico– acaban celebrando la dicha que rodea a los personajes al final de la película.

Efectivamente, si lo inevitable es característico de la tragedia, lo imprevisible lo es de la comedia, un género abierto donde todo, o casi todo, es posible. En su particular recreación de la tragedia griega, Woody Allen desautoriza al coro, y al hacerlo rechaza la fatalidad trágica, algo que quizás se puede poner en relación con el conocido ateísmo del director, plasmado repetidamente y de múltiples maneras en sus películas, obras de teatro, escritos diversos y entrevistas. La equivocación del coro de *Poderosa Afrodita* sería pues una manifestación más de ese universo sin Dios que defiende Woody Allen. Una manifestación cómica, que se sumaría a otras muchas –cómicamente también o no– que invaden la obra del cineasta, entre ellas, la célebre frase que pronuncia el filósofo del relato de Allen titulado *Mi filosofía*: «No sólo no hay Dios, sino que –añade graciosamente– ¡intenta conseguir un electricista en un fin de semana!»;¹² o el pasaje de *Poderosa Afrodita* donde el coro interpela a Zeus y obtiene como respuesta un mensaje del dios grabado en un contestador automático diciendo que no está en casa.

Abandonados por los dioses, Woody Allen nos invita a llevar a cabo una lectura cómica de la tragedia griega demostrando que la suerte no está echada y que el destino depende en buena medida del azar y de nuestras propias elecciones –acertadas unas, equivocadas otras–, elecciones de las que cada uno de nosotros somos necesariamente responsables.¹³ Y puesto que *Poderosa Afrodita* es una comedia, la balanza –claro está– se inclina hacia el lado bueno y la película concluye de un modo feliz, como refleja el desarrollo mismo de la acción pero también, subrayando éste, el encadenado de imágenes alegres de los personajes principales de la obra, a los que la fortuna ha sonreído, y el vivo número de música, canto

¹² Allen 2012: 35.

¹³ Dios, el azar, la responsabilidad individual, son temas constantes en su cine, que apuntan a la dimensión filosófica de las películas de Allen. A modo de introducción general, puede verse, por ejemplo, Lee 2002: 1-16.

y baile de los coreutas, que contrasta fuertemente con la gravedad de su primera intervención: el aire de fiesta y de júbilo del coro al final de la película pone de manifiesto de un modo evidente la transformación de la tragedia clásica en comedia efectuada en el film. Formalmente, la actuación del coro se correspondería con la éxodo –o salida final del coro y de los personajes– del teatro antiguo, y que aquí, según lo que se acaba de señalar, adopta un tono jubiloso propio de la comedia que es *Poderosa Afrodita*. Drexler pone en relación el espectáculo de danza y canto del coro que cierra la película con los musicales norteamericanos de los años treinta y cuarenta; tal vez además, si pensamos de manera más concreta en el teatro griego, pudiera querer evocarse también la salida típicamente festiva de las antiguas comedias, que suelen terminar con algún tipo de celebración, banquete, boda o escena amorosa, que ponen de manifiesto el triunfo del héroe y el nuevo orden de cosas alcanzado.¹⁴

En fin, hacer humor de la tragedia. Eso es precisamente lo que hace Woody Allen en *Poderosa Afrodita*, una práctica que tiene su origen en ese otro gran cómico con el que arranca la tradición de la comedia en Europa, Aristófanes, que ya en la muy lejana Atenas del siglo v a. C., hace 2500 años, hizo de la tragedia uno de sus blancos favoritos.

Bibliografía

Mighty Aphrodite. Written and Directed by Woody Allen. DVD, Miramax Films, 1995.

ALLEN, W. (2012): «Mi filosofía», en Íd., *Cuentos sin plumas*, 4.ª ed., Barcelona, Tusquets, 31-36.

BOCCHI, P. M. (2010): *Woody Allen. Quarant'anni di cinema*, Genova, Le Mani-Microart's.

¹⁴ Drexler 1999: 251.

- BROWN, L., ed. (1993): *The New Shorter Oxford English Dictionary*, I-II, Oxford, Clarendon Press.
- DREXLER, P. (1999): «Zur Funktion des Chors und chorischer Elemente in den Filmen Woody Allens», en P. Riemer-B. Zimmermann (Hrsg.), *Der Chor in antiken und modernen Drama*, Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 7, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 247-270.
- DUPONT-ROC, R. y J. LALLOT (1980): *Aristote. La Poétique*, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil.
- FORTE, J. (2010): *Woody Allen*, 5.ª ed. actualizada, Madrid, Cátedra.
- HÖSLE, V. (2006): *Woody Allen. Filosofía del humor*, 2.ª ed., Barcelona, Tusquets.
- HOZ, J. de (1982): «Algunas observaciones tipológicas sobre la tragedia griega», en F. R. Adrados *et al.*, *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 49-64.
- LEE, S. H. (2002): *Eighteen Woody Allen Films Analyzed. Anguish, God and Existentialism*, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland & Company, Inc., Publishers.
- LUQUE, R. (2005): *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*, Madrid, Ocho y Medio.
- MORRIS, C. (1987): «Woody Allen's Comic Irony», *Literature/Film Quarterly* 15/3, 175-180.
- NICHOLS, M. P. (2000): *Reconstructing Woody. Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- SCHICKEL, R. (2010): *Woody Allen por sí mismo*, Barcelona, Ma non troppo.
- ZIMMERMANN, B. (2012): *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI.